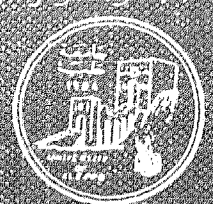
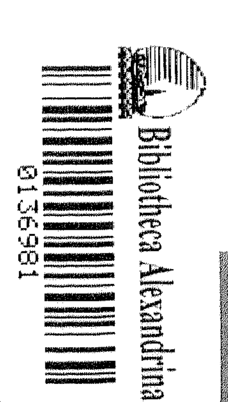
منشورات جامعة حلب
كلية الآداب والعلوم الإنسانية



نظام التصوير الفني في الأدب العربي

من القرن الأول إلى القرن السادس الهجريين
ومن القرن السابع إلى القرن الثاني عشر الميلاديين

د. وهيب طنوس
أستاذ في قسم اللغة العربية
بكلية الآداب والعلوم الإنسانية




مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية
١٤١٤ هـ - ١٩٩٣ م



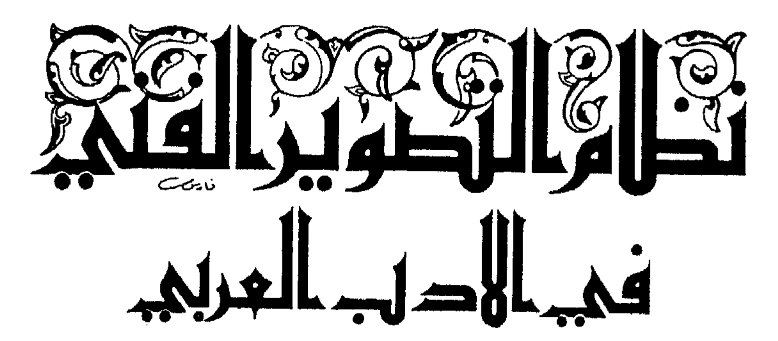
نظام التصوير الفني
في الأدب العربي


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

منشورات جامعة حلب

كلية الآداب والعلوم الإنسانية





من القرن الأول إلى القرن السادس الهجريين
ومن القرن السابع إلى القرن الثاني عشر الميلاديين

د. وهيب طنوس

استاذ في قسم اللغة العربية
بكلية الآداب والعلوم الإنسانيه

مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية

١٤١٤ هـ - ١٩٩٣ م



المحتوى

الموضوع	الصفحة
المقدمة	٧
الفصل الأول: أسس نظام التصوير الفني في الأدب العربي	١٣
* حرية الخلق والإبداع (في المؤلفات) مبدأ «الاعتيادي والمألوف»	١٩
* الإنسان والطبيعة	٣٣
* مبدأ «التباين والتضاد» مشكلة البطل في الشعر القديم	٤٥
* نظام تصوير الشعر العربي القديم وتعبيره	٥٧
* الشعر والنثر ـ الانفعال والموضوع	٧٥
الفصل الثاني: المبادىء الأساسية لطرق التصوير الفني في الأدب العربي	٩٧
* مبدأ الإدراك والعقلية	١٠١
* مبدأ الكوميدية «الهزل والإضحاك»	١٠٣
* مبدأ الإنسجام والتناسق	١١١
* مبدأ السجود للكلمة وتقديسها	١٣١
* مبدأ «التدرج»	١٤٣
* مقتطفات من رسالة التربيع والتدوير	١٦٥
المراجع باللغة العربية	٢٠١
المراجع باللغات الأوربية	٢١١



المقدمـة

حظي الأدب العربي منذ مطلع عصر النهضة بدراسات جادة شملت نواحي التوثيق الأساسية من حيث تدقيق النصوص، والتاريخ للأدباء والشعراء والحركات الفنية، وإبراز مميزات أدباء معينين، ومواطن الجمال في عدد من النصوص المبدعة. كما صدرت مؤلفات ذات طابع شمولي حول تاريخ الأدب العربي، وتاريخ بعض الأجناس الأدبية كالشعر بوجه خاص، وجرى التعمق في الخصائص العامة لمراحل تاريخية معينة، ولمناطق مختلفة من الوطن العربي. وقد شمل هذا التقدم الدراسات العربية المحلية، وامتد كذلك إلى الدراسات الاستشراقية في أوروبا وأمريكا ومناطق أخرى من العالم، إذ أصبحت هذه الدراسات أكثر تخصصاً. وأخذت تركز على البعد الشاقولي والعمق بدلاً من البعد الأفقي والإحاطة، ولذلك أطلق عليها اسم الدراسات الاستعرابية Arabian، وأصبح المستشرق القديم المتخصص بالدراسات العربية يسمى (مستعرباً Arabist).

ولكن بالرغم من كل ذلك. فإن دراسات علم الأدب الحقة الأصلية للأدب العربي الجاهلي والإسلامي الكلاسيكي، بشعره ونثره، قد بدأت فعلاً منذ أمد قريب لا يزيد على نصف قرن من الزمان ذلك،

لأن مهمة الدارسين السابقين كانت مقتصرة، بصورة رئيسية، على إصدار أعمال الأدباء والشعراء، وجمع الحقائق عن سيرة حياتهم، وتدقيق مزايا المؤلفات، وتوضيح الموقف التاريخي، الذي أحاط بأعمال زيد أو عمرو من الأدباء.

أما في الوقت الحاضر فقد ظهرت الضرورة الملحة للاستيعاب والإدراك النظريين (النقديين) لأغنى إرث أدبي جاهلي، وعربي كلاسيكي، ولتوضيح الأُسس الجمالية لنظام التعبير فيه. والآن لم يعد ممكناً أن يكتفى بإثبات الحقائق وتقريرها، وبتعداد هذه أو تلك الخصائص للأثر الأدبي. لأن الهدف الجديد يقوم على توضيح هذه الآثار الأدبية لا من زاوية وجهة النظر المعاصرة، ولكن من خلال الصدور عن داخل هذا الإرث، انطلاقاً من خصائص الثقافة والحضارة لعصر زمني محدد، وانطلاقاً من العقائد والنظرات عند رجال الأدب، ونظام آرائهم ونظراتهم الفلسفية والجمالية، ومن عالمهم النفسي، مع المقارنة والمقابلة بين الأوضاع النقدية النظرية السائدة، وانعكاسها في التطبيق الأدبي للمرحلة الزمنية المناسبة. وبعد هذا فقط يمكن أن ننتقل إلى خصائص أسلوب الشعر والنثر العربيين، إلى خصائص طرائق التعبير الفني المستعملة من قبل مؤلفي الماضي العربي، وهو هدف نوعي شديد الأهمية لأية دراسة معمقة.

إن تأكيد الضوابط، وتوضيح القوانين العامة المحددة، القائمة في نظام التصوير الفني في الأدب العربي من القرن السادس إلى الثاني عشر ربما قد ساعد على تحديد تاريخ تطور الأدب العربي في مراحل وجوده.

ومن الواضح أنه من أجل وضع مثل هذا «التصنيف إلى مراحل»

لا بد من البحث العلمي في موضوع واحد بدراسة الآثار الفنية لكل شاعر أو ناثر كبير مشهور، بدقة وموضوعية. وترينا مثل هذه الدراسة في كثير من الحالات أن الأدباء المتباعدين في حياتهم وعصورهم تاريخياً قد يكونون أقرب . في النسب الأدبي، وطريقة التعبير . من بعض معاصريهم، وهذا لا يدل فقط على وجود «مرحلة التجديد والإبداع»، و «العودة إلى القديم»، إلخ . . . بقدر ما يدل على وجود اتجاهات أدبية وتيارات سائدة في مراحل زمنية طويلة أو قصيرة.

إن دراستنا هذه تحاول إيجاد بعض الضوابط والقوانين العامة لنظام التعبير الفني للأدب باللغة العربية من القرن السادس إلى الثاني عشر. ونسعى جاهدين لدراسة تطور نظام التعبير الفني في الأدب العربي في هذه المرحلة من دراسة الشعر الملحمي الأكثر قدماً، في مرحلة مذهب الطبيعية في التفكير الفني، (أو العفوي ـ المادي) الخاص بالمجتمع القبلي التركيب (الطبقة الاجتماعية)، وانتهاء بأعقد النظم، المؤسسة على النظام الفلسفي الموضوعي المثالي المكتمل.

أثناء دراسة الأدب العربي في مراحل نشأته الأولى لا بد من الاعتماد فقط على القصائد الشعرية، والمؤلفات النثرية لتلك المرحلة، ذلك لأنه في هذه المرحلة لم تكن قد ظهرت أية أعمال نظرية نقدية. أما الأدب العربي في المراحل اللاحقة فإنه يحتوي على عدد غير قليل من هذه المؤلفات النقدية، التي سنقوم بتحليل الجزء الأساسي منها بشكل مفصل، فيما بعد، في دراستنا هذه. ومن الضروري الإشارة إلى أن مصطلح «الحضارة العربية القديمة» يستعمل أحياناً للدلالة على الأدب العربي القديم، أي الأدب العربي قبل الإسلام . في الجاهلية، ومن أجل المرحلة المتأخرة اللاحقة بعد ظهور الإسلام . يستعمل

مصطلح «الأدب الكلاسيكي».

إن هذين المصطلحين (الحضارة العربية القديمة، والأدب الكلاسيكي) يسببان تداعي أفكار معينة عند القارىء، الذي تعرف على تطور الآداب الأوروبية، وهما غير محددين بحدود التقسيم التاريخي كما هو الحال في مصطلحات «الأدب الجاهلي - قبل الإسلام»، «وأدب عصور الفتوحات»، «والأدب الأموي»، وربما كان من الممكن أن نحدد الأدب العربي القديم - الجاهلي بـ «الأدب العربي الملحمي الشعبي»، الذي يحتوي على «قصائد» الشعراء القدماء مع وصف تاريخ حياتهم، «وبالملحمية الروائية الرومانطيقية» - الروايات عن ليلى والمجنون وعن جميل وبثينة، وعلى الرغم من أن التقليد العربي في العصور الوسطى يؤرخ لهذه الحوادث، ويربطها «بالعصر الأموي»، فإنها تدخل في الفصل الأول من هذه الدراسة وذلك لصفاتها الخاصة، والتي تجيز لنا أن نلحقها بالأساس الملحمي الغنائي لتطور الأدب العربي.

ليس من السهل دائماً، أن نلحق هذا الشاعر أو ذاك بعصر معين دون تحفظ، ذلك لأنه يمكن أن نتكلم على الثقافة المتعددة الطبقات، وبخاصة ثقافة المراحل الانتقالية الهامة في تاريخ الإنسانية، مهما كانت هذه الطبقات، وبصورة خاصة عند العرب بين القرنين السابع والثامن الميلاديين، وأن نتكلم أيضاً على الطبقات العديدة لوعي الناس الذين عاشوا في ذلك الوقت. ولهذا فإن مؤلفات الشعراء من أمثال عمر بن أبي ربيعة، وجرير، والأخطل، والفرزدق، وبشار، مثلاً، ومجموعات أخرى، تحمل في ذاتها عناصر «الطبقات الثقافية - الحضارية» المختلفة المتناقضة.

وفي تحديد ضوابط أساس نظام التصوير الفني في الأدب العربي وقوانينه آخذت بعين الاعتبار الآثار الأدبية لأكثر الشعراء والناثرين شهرة، والذين عدوا أسياد هذا الفن الشعري أو النثري أو ذاك، حتى في أيام حياتهم.

ونعتمد في هذه الدراسة أيضاً على مختلف الفنون الشعرية والنثرية، ومن خلال تحليل هذه الفنون والنصوص قمنا باستنتاج القوانين والضوابط، التي تتعلق بالأدب الجاهلي كما تتعلق بالأدب الكلاسيكي.

وقد وجه اهتمام خاص إلى فنون الهجاء في الشعر والنثر، ذلك لأن هذه الفنون بصورة أساسية تظهر وكأنها أنصع الأمثلة على توضيح درجة تطور الأدب، كي يظهر المثل الأعلى الأخلاقي والجمالي للعصر المحدد (في الشكل المعكوس للشخصية «السلبية»). ولهذا فإن الهجاء يكون دائماً أكثر الفنون تقدماً وتطوراً، ذلك لأنه يحطم القديم المهمل، الذي بطل استعماله، ولهذا فهو مضحك، يعبر عنه في صياغة الصور المقلوبة.

ويمكن استقصاء المبادىء الأساسية التي اعتمد عليها نظام التصوير الفني في الشعر العربي الكلاسيكي في كتابات النقاد العرب المسلمين، وبصورة أساسية، عند ابن المعتز، وقدامة بن جعفر، والعسكري.

وقد حرصت الدراسة الحالية على تتبع آرائهم مع رفدها باستشهادات من المؤلفين النقديين الآخرين. ومع هذا فإن المهمة الأولى لهذه الدراسة لم تكن فقط التعبير عن آراء النقاد العرب في العصور الذهبية، بمقدار ما كانت محاولة توضيح المبادىء الأساسية التي اعتمدوا عليها في التحديد والحكم والتصنيف، ولهذا جرى التركيز على

(كتاب الصناعتين) للعسكري و(كتاب البديع) لابن المعتز و(نقد الشعر) المنسوب إلى قدامة بن جعفر لأن مبدأ التصنيف والتقسيم يتجلى بصورة أوضح في هذه المؤلفات الثلاثة.

أما مادة (المقامات) أو القصص القصيرة في ألف ليلة وليلة (١٠٠١) وبعض (الروايات الشعبية) فنقدم بشكل عام إجمالي. والاقتباسات مأخوذة مباشرة من النصوص الأصلية للأعمال الأدبية التي تتعرض لها هذه الدراسة.

الفصل الأول

أسس نظام التصوير الفني
في الأدب العربي القديم
(الجاهلي)



أسس نظام التصوير الفني في الأدب العربي القديم (الجاهلي)

إذا تعاملنا مباشرة مع آثار الشعر العربي القديم التي وصلت إلينا، وحاولنا الكشف عن خصائصها، بالبحث في داخلها ذاتها، وتقويمها، وليس بالانطلاق تحديداً من وجهة نظر المقاييس والمبادىء الجمالية المعاصرة (كما يلاحظ هذا في معظم الدراسات المختصة بهذا الشعر)، فإنه يمكننا ملاحظة ما يلي:

إن ذلك الذي يسمى عادة «نقص وعوز» الشعر البدوي القديم، أي «فقر الموضوعات وسطحية المعالجة، وفقدان الارتباط المنطقي بين الأبيات الشعرية المنفصلة، ووصف الطبيعة والحيوانات الطويل المتشابه، وضيق الأفق» ينحدر، في الواقع، من خصائص تفكير انسان المجتمع القبلي وإدراكه. وكان من الممكن أن نسمي نظام الآراء والنظريات الجمالية للعرب القدماء بـ «الكونيات»، مع بعض التحفظ في هذه التسمية، آخذين بعين الاعتبار الاختلاف الموجود بين مفهوم «الكون» المنظم، المضبوط، المتماثل، والعطوف، بالعلاقة مع الناس، ومع عمال الأرض الإغريق، وبين كون العرب البداة المختلط المشوش، القاسي، العنيف، المعادي في أكثر الأحيان للإنسان.

لم يتطور النظام الأسطوري الكامل عند العرب، لكن من الممكن العثور على بذور هذا النظام. فقد كانت البداية المسيطرة في الكون هي: القضاء والقدر، الآمران للقوى الخيرة المتجسدة في وعي ساكن الصحراء (في المطر المنعش الباعث للحياة)، وللقوى الشريرة. أرواح الصحراء. الغيلان والجن. والقضاء والقدر يرسلان طيور الموت الشريرة، بمخالبها لتنتزع القلب من صدور المقاتلين المحاربين وتترك روح الإنسان جسده بعد الموت، فإن أخذ بثأره، وجد الراحة والهدوء، أما إذا بقي دمه دون ثأر، فإن روحه تنتقل إلى جسم بومة تسمى «بالصدى»، تشكو، وتصرخ على القبر، حيث دفن جسم المقتول، ولكي تشبع الروح وتسقى يمكن أن يذبح جمل على القبر وكذلك يسيطر القضاء والقدر على حياة الإنسان. وعلى الطبيعة. إذ يبعثان إما المطر المنعش، أو الجفاف المهلك.

ولم تتجسد التصورات الأسطورية (الخيالية) الأولية. الجنينية عند العرب، في الأشكال والصور المرئية، وهذا ما ترك آثاره فيما بعد على تطور الفن الجميل التصويري التشبيهي والفن اللفظي. حتى إن نموذج القضاء والقدر لم يُتصور من قبلهم في شكل حقيقة محددة، بل إنه قوة غامضة، قوانينها واحدة بالنسبة لكل الكون: بالنسبة للطبيعة المحيطة بالإنسان، وبالنسبة للإنسان ذاته، الذي لم يميز نفسه ويفرزها كشخصية ذاتية فردية، شاعراً بارتباطه المباشر مع العالم عن طريق قبيلته. ولهذا فإن نظرته موجهة لا إلى الداخل (داخل نفسه)، بل إلى ما يحيط به، وهو يستطيع أن يعبّر عن نفسه كشخصية مستقلة فقط عندما يربط ذاته، من جهة أولى، بالقبيلة، التي هو أحد أعضائها، ومن جهة ثانية، بعالم الطبيعة، الذي كان قريباً منه تماماً، كقبيلته أيضاً.

إن هذا هو ما يحدد شعرية الشعر العربي القديم، وخواصه التي

تملي خصائص تطور مجتمع شبه الجزيرة العربية التاريخي والثقافي في المدة بين القرنين الخامس والسابع الميلاديين، أي في تلك المرحلة التي تخبرنا عنها المصادر والمراجع العربية في القرون الوسطى.

كان مجتمع شمالي الجزيرة العربية، حيث نشأت آثار الملحمة العربية القديمة، مجتمعاً قبلياً بكل ما يتعلق به من صفات وخصائص: بسلطة زعماء القبائل وسيطرتهم، وبالحروب بين القبائل المتعادية المتخاصمة، وباتحاد هذه القبائل أحياناً، واتفاقها، وبمجالس شيوخها واجتماعات كل أعضاء القبيلة، وبالثأر للدم، حيث لا يثأر فقط من أعضاء أسرة واحدة، بل من أعضاء كل القبيلة، وبفدية القتيل، وبسلطة الكهنة، بتعويذاتهم ذات القوة السحرية الأسطورية العظيمة. وبعبادة قوى الطبيعة، وآلهة القبائل، وبعادة التبني.

ويظهر سؤال هنا: هل من الممكن، أن هذا المجتمع، الذي كانت ثقافته المادية، إلى حد ليس بالقليل، فطرية بدائية، وبهذا المستوى من التطور الاجتماعي، قادر على خلق النماذج الشعرية الرائعة، (المعلقات)؟ أليست مؤلفات الشعر العربي القديم تزييفات ماهرة، وتقليداً في الأسلوب «تحت تأثير القديم»، خلقت بين القرنين الثامن والتاسع الميلاديين؟ من قبل علماء اللغة البغداديين، ورجال فقهها وآدابها، الذين اهتموا، بإعجاب، بدراسة الحياة واللغة البدويتين؟. كيف حصل، أن الشعر البدوي، الذي انتمى ممثلوه إلى مختلف القبائل، وبالتالي، استعملوا اللهجات القبلية المختلفة، قد كتب بلغة واحدة بحيث لا نشعر بالاختلاف بينها؟

من الواضح أنه من السهل الجواب عن السؤال الأخير، إذا أخذنا بعين الاعتبار أن آثار الشعر العربي القديم كانت قد كتبت بشكل متأخر

جداً عن أيام تأليفها وإبداعها، بعد ظهور القرآن الكريم، الذي غدت لغته مقياساً ومعياراً لكل مؤلف أدبي، وبالتالي، بعد أن (غدت) اللهجة القرشية لغة المركز السياسي للحكومة الإسلامية. وأثناء كتابة الاختلافات في اللهجات، وتثبيتها هناك، حيث وجد العرب، فإنه من الممكن أن تكون قد محيت، بشكل مقصود أو غير مقصود. وإن وجود عدة روايات لكتابة الأشعار يخدم أيضاً واحداً من تأكيدات كون هذه الأشعار أصلية غير منحولة.

علاوة على هذا، فإن اللهجات العربية الشمالية تميز بعضها عن بعضها الآخر بصورة أساسية، ببعض الخصائص في النطق، التي لا تعيق الفهم، والتي يصعب حذفها أثناء الكتابة. أما أن الشعراء من مختلف القبائل قد فهم بعضهم بعضاً بشكل جيد، واستطاعوا تقويم أشعار أبناء لهجتهم، وغير أبناء لهجتهم بالقيمة الأدبية المستحقة فقد كان ، على ما يبدو ، ممكناً وموجوداً، لأنه قد أقيمت المسابقات الأدبية (والشعرية خاصة)، في المعارض السنوية في «سوق عكاظ»، حيث شارك في هذه المباريات الشعراء من مختلف القبائل.

وربما تمكنّا، بفضل العمل الدقيق، من الكشف عن آثار اللهجات في الآثار الأدبية للشعراء العرب القدماء، التي وصلت إلينا. لكن، العناصر اللغوية المنفصلة، غير المفهومة، والمشروحة أيضاً في أعمال القرنين الثامن والتاسع، لم تستقبل كاختلافات في اللهجة حتى في ذلك الوقت، بل لوحظت على أنها استخدام شخصي خاص لهذا الشاعر أو ذاك.

حرية الخلق والإبداع (في المؤلفات)
مبدأ «الاعتيادي، المألوف»

غالباً ما يلومون الشعر الجاهلي على «فقر الموضوعات»، معتمدين في هذا على منهج القصيدة الكلاسيكي في القصائد الشعرية الطويلة، والذي بموجبه تحتوي القصيدة على مجموعة من الموضوعات:

١ـ يلتقي الشاعر، وهو مسافر، ببقايا أماكن النزول (الأطلال)، حيث عاشت عشيقته (أو عشيرته)، ويتذكر الماضي.

٢ـ ارتحال المحبوبة.

٣ـ وصف اللقاءات مع الحبيبة.

٤ـ الطريق في الصحراء.

٥ـ المناظر الطبيعية، قسم الوصف (وصف الجمل ـ الناقة، والحصان، والنعامة، والظباء... إلخ).

٦ـ التوجه إلى «غراب البين» ـ الشاعر يلعن طائر الشر، الذي يوحي بالفراق مع المحبوبة.

٧ـ الفخر بالنفس، والفخر بالقبيلة ـ قبيلة الشاعر، أو الانتقاص من القبيلة المعادية.

٨ـ الأشعار «الخمرية»، ووصف الولائم ـ ولائم الشراب.

٩ـ البكاء على البطل الشهيد.

١٠ ـ الغزو والغارة على القبيلة العدوة، والقتال.

١١ ـ الثأر.

إن هذه الموضوعات الأساسية في القصيدة العربية القديمة تتنوع، وتتغير وتتكرر في مختلف القصائد، ومع هذا فإن الشرط الأساسي للقصيدة هو وجود ما لا يقل عن أربعة أو خمسة موضوعات. والأجزاء الأساسية الدائمة والثابتة هي ـ المطلع (الطللي، أو الغزلي)، ووصف التعريج على الديار المهجورة، وأماكن الارتحال، وأماكن المحبوبة، والجزء الوصفي.

وفي توضيح هذا الثبات والتكرار في الموضوع، فإن السؤال عن حرية إبداع الشاعر يطرح نفسه قبل كل شيء. أكان هذا الشاعر أو ذاك حراً في اختيار الموضوعات لقصيدته، وحراً في ترتيب هذه الموضوعات، أم أن اختيار الموضوعات كان ـ مسبقاً ـ يملى عليه من قبل تقاليد الملحمة الشعرية الثابتة؟ لقد كان على الخيال الإبداعي للشاعر أن يتبع حدوداً محددة بشكل مؤكد، ويجب على السامع أن يتلقى ذلك الذي اعتاد أن يتلقاه، ذلك الذي عدّ الصفة الأساسية غير المنفصلة للقصيدة. ولهذا يمكن التحدث عن «علم جمال المألوف، التقليدي» ـ: فالشعور الجمالي للسامع يرضى فقط بالأشكال والمضامين

التي تعود عليها، إنه لا ينتظر من الشاعر موضوعاً جديداً، يمكن أن يستقبل كشيء غير عادي، وغريب، وغير مثير للاهتمام، بل ينتظر صور التعبير الأكثر مهارة، وحذقاً وتصويراً وتوضيحاً وتنويعاً لكل هذه الصور في تعبيرها عن موضوع معروف لديه سابقاً، ومعتاد عليه. كوصف الأماكن التي ارتحل عنها مثلاً. والشاعر، بنظراته الجمالية التي لا تختلف عن تلك النظرات الجمالية عند سامعيه، يسعى جاهداً لتوضيح مجرى الموضوع القديم بشكل أكثر تزييناً، رغم أننا نادراً ما نشعر بمعارضة غير واعية، وغير ناضجة ضد هذا السير على القديم[1]:

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم؟[2]

١٠٦ ـ ١٢٢

لكن، بالنسبة للبدوي، الذي يسمع المعلقة، أو أية قصيدة أخرى، تركز روعة الأشعار بصورة خاصة في التغلّب على صعوبة «الجِدّة، والحداثة، والطرافة» وقهرها، ولهذا في هذا المجال كان التكلم على «فقر الموضوعات» شيئاً غير صحيح، ذلك لأن أساس الشعر العربي القديم ليس تعدد الموضوعات واختلافها، بل، على العكس، تكرار الموضوعات وإعادتها لكن بجدة، وحداثة، وبصياغتها غير المنتظرة:

---

(١) الرقم الأول دائماً للمرجع المثبت في فهرس المراجع في آخر الكتاب، ويكتب بخط غامق وكبير، والأرقام الأخرى للصفحات وتكتب بخط رفيع وصغير.

(٢) المعلقات العشر، ص ١٢٢. (ومعناه: هل أبقى الشعراء لأحد معنى إلا قد سبقوا إليه، وهل يتهيأ لأحد أن يأتي بمعنى لم يسبق إليه؟ التوهم: الإنكار وهنا: الظن. المتردم: من قولك ردمت الشيء إذا أصلحته.

قال امرؤ القيس:

قِفَا نَبْكِ من ذكرىَ حبيبٍ وعرفانِ ... ورَسْمٍ عَفَتْ آياتُهُ منذُ أزمانِ
أَتَتْ حِجَجٌ بعدي عليها فأصْبَحَتْ ... كخطِّ زَبورٍ في مَصاحِفِ رُهْبانِ[1]

وقال أيضاً:

خليليَّ مُرّا بي على أمّ جُنْدَبِ ... نُقَضِّ لُبانات الفؤاد المُعَذَّبِ

وقال:

«أَلِمّا على الرَّبْعِ القديمِ بعَسْعَسا ... كأنّي أنادي أو أكلِّمُ أخرسَا
فلو أنَّ أهلَ الدارِ فيها كعهدِنا ... وجدتُ مَقيلاً عندهم ومُعَرَّسَا

وقال:

ألا انعَمْ صَباحاً أيُّها الرَبعُ وانطِقِ ... وحدّث حديثَ الرَّكْبِ إن شئت واصدُقِ
وحَدِّث بأن زالتْ بليلٍ حُمُولُهمْ ... كَنَخلٍ من الأعراضِ غيرِ مُنَبَّقِ

وقال:

لِمَنْ طَلَلٌ أبصرتُه فَشجاني ... كخَطِّ زَبورٍ في عَسِيبِ يَمانِ[2]

(٤٨، ١٧٤، ٦٤، ١١٧، ١٦٨، ٨٥)

---

(١) ديوان امرؤ القيس، ص ١٧٤ (عرفان: ما عرفت آياته، زبور: كتاب، تشبيه الرسوم بالكتاب لدلالتها على آثار أصحابها كما يدل الكتاب على من عبّر عنه).

(٢) ٤٨ . ٦٤، ١١٧، ١٦٨، ٨٥ (لبانات: جمع لبانة = حاجة. عسعس: موضع، مقيل: نزول في القائلة. العرّس: نزول في أول الليل أو في آخره للاستراحة. الحمول: الإبل. الأعراض: أو دية واحده عرض. منبق: الفاسد التمر، الصف كالنبق.

وقال النابغة:

عوجُوا، فحيّوا لنُعْمٍ دِمْنةَ الدَّارِ   ماذا تُحيّون من نُؤْيٍ وأحْجارِ؟

أقوىٰ، وأقْفَر من نُعْمٍ، وغيَّرَهُ   هُوْجُ الرّياحِ بها بي التُربِ، مَوّارِ[1]

وقال عنترة:

هل غادرَ الشعراءُ من مُتَرَدَّمِ   أم هل عَرَفتَ الدار بَعْدَ تَوهُّمِ؟

أعياكَ رسمُ الدارِ لم يتكلّمِ   حتى تكلّم كالأصمّ الأعْجَمِ

ولقد حَبستُ بها طويلًا ناقتي   أشكو إلى سُفْعٍ رَواكِدَ جُثَّمِ

يا دارَ عبلةَ بالجِواءِ تَكلَّمي   وعِمِي صَباحاً دارَ عَبْلةَ واسْلَمِي

وقال:

طالَ الثَّواءُ على رسوم المنزل   بين اللّكيكِ وبينَ ذاتِ الحَرْمَلِ

فوقفت في عَرَصَاتِها متحيِّراً   أسَلُ الدِّيارَ كفعلِ مَنْ لم يَذهَلِ[2]

(٩٢ ـ ١٤٢، ١١٨)

وقال لبيد:

عفت الديار مَحلُّها فمُقَامُها   بِمَنى تأبَّدَ غَوْلها فَرِجَامُها

فَمَدافِعُ الرَّيانِ عُرّيَ رَسْمُها   خَلَقاً كما ضَمِنَ الوُحِيَّ سِلامُها[3]

(١٠٠)

---

(١) النابغة الذبياني، ديوان. (طبعة بيروت ١٩٦٠). عوجوا: تحولوا وقفوا. الدمنة: ما اجتمع من آثار الديار. النؤى: ما يكون حول الخباء لمنع المطر. أقوى: خلا. هوج: جمع أهوج وهوجاء: تعصف بشدة. هابي الترب: سافيه. موار: يجيء ويذهب.

(٢) ٩٢ . ١٤٢، ١١٨ (السفع: أحجار الموقد (الأثافي). يذهل: ينسى).

(٣) معلقة لبيد، شرح المعلقات السبع للزوزني (بيروت ١٩٧٢).

وقال طرفة:

لِـخـولـةَ أطـلالٌ بِـبُـرْقـةِ ثَـهْـمَـدِ تَلوحُ كباقي الوَشْمِ في ظاهِرِ اليَدِ[1]

(١٠٦)

الوقوف على أماكن الارتحال:

لقد سقنا هنا مجموعة من أقوال شعراء الأدب العربي القدماء، الأكثر شهرة، حول موضوع واحد، حيث يقف الشاعر مع مرافقيه (عادة اثنين) عند مكان ارتحال الحبيبة القديم، وبغض النظر عن وجود الصور والنماذج الدائمة المستمرة (مقارنة بقايا الأطلال ومكان الارتحال بالخطوط، والكتابة الواهية)، فإن التعامل، وإخراج هذا الموضوع، عند كل من الشعراء أصيل وغير مكرر.

دور الأسماء الجغرافية:

وهناك دور هام وخاص في هذه المطالع تلعبه الأسماء المحددة ـ أسماء الذات، وبصورة خاصة التسميات الجغرافية. فالسامع، وهو يسمع رواية الراوي عن أسماء الأمكنة، المعروفة لديه، يتلقى دفعة عاطفية إضافية، وتياراً انفعالياً، وهو باعث في تصوره صورة الوادي المعروف عنده، أو الجبل، أو السهل، مع وصفهم، فكرياً، وبالإيحاء يكمل ذلك الشيء الذي كان قد أهمله الشاعر. فمن جهة أولى، امتلكت الأشعار تحديداً ضرورياً، مختصاً بالخلق اللفظي الشفهي في هذه المرحلة من التطور، ومن جهة أخرى ـ لقد أدخل السامع في عملية الخلق الأدبي، معمماً ما قيل في الأشعار عبر الصورة البصرية المعروفة لديه.

---

(١) معلقة طرفة، المعلقات العشر، (البرقة: مكان اختلط ترابه بحجارة وحصى. ثهمد: اسم موضع).

فراق المحبوبة:

وليس أقل أهمية من هذا الجزء في القصيدة، ذلك الجزء المتعلق بموضوع آخر في المطلع ـ ألا وهو فراق المحبوبة، وانتقالها وارتحالها:

قال النابغة:

بانتْ سُعادُ، وأمسىٰ حَبْلُها انجَذَما، واحْتَلَّتِ الشرعَ فالأجزاعَ من اضَما[1]

(١٠٨ ـ ١٠١)

وقال عنترة:

ظَعَنَ الذين فراقَهم، أتوقَّعُ وجرى ببينِهِم الغرابُ الأبقَعُ[2]

(٩٢ ـ ٤٨)

هنا نلحظ أيضاً ذلك الغنى، وذلك التنوع في معالجة موضوع واحد معين، علاوة على أن الموضوعين ـ وصف مكان الارتحال، وارتحال الحبيبة ـ في أغلب الحالات لا يلتقيان في قصيدة واحدة، وهما يستقبلان في ذات القارىء بشكل محدد دقيق منفصل. وفي بعض الأحيان فإن موضوع الارتحال والإنتقال، الذي عادة ما يكون مطلعاً، قد يتراجع قليلًا ويتأخر، فيبدأ الشاعر قصيدته بموضوع آخر، ثم يعود إلى المطلع العادي ـ فراق الحبيبة، ذلك لأنه في تصور المستمعين، كما هو الحال في تصور الشاعر نفسه، ستكون القصيدة ناقصة بغير المحافظة

(١) النابغة الذبياني، ديوان ص ١٠١ (بانت، نأت، انجذم: انقطع، الشرع: موضع، الأجزاع: منتهى الوادي، أضم: واد دون اليمامة).

(٢) عنترة بن شداد، ديوان. ص ٤٨ (الأبقع: الأسود).

على التقليد، وعلى هذا الشكل، بصورة خاصة، قد نظمت «معلقة» أحد نوابغ الشعراء العرب القدماء، عمرو بن كلثوم، التي تبدأ بوصف مجلس الشراب:

ألا هُبّي بصَحْنِكِ فاصبَحينا	ولا تُبْقي خُمورَ الأندرينا
مُشَعْشَعَةً كأن الحُصَّ فيها	إذا ما الماءُ خالَطها سَخينا
تجورُ بذي اللُّبانةِ عن هَواهُ	إذا ما ذاقَها حَتّى يَلينا
تَرَىٰ اللَّحِزَ الشَحيحَ إذا أُمِرّتْ	عليه لِماله فيها مُهينا
صَبَنتِ الكأسَ عنّا أمَّ عَمْرٍو	وكانَ الكأسُ مجراها اليَمينا
وانّا سَوفَ تدرِكُنا المنايا	مُقَدرةً لنا ومُقَدِّرينا
قفي قبلَ التفرق يا ظَعينا	نُخَبِّرْكِ اليقينَ وتُخبِرينا[1]

(١٠٦ - ١٠٧)

إن هذا الانتقال غير المنتظر إلى موضوع الفراق التقليدي، العادي، من الموضوع، الذي يعتبر أيضاً عادياً بالنسبة للشعر العربي القديم، لكن غير مألوف هنا - بحسب تركيب وضع القصيدة - (وصف مجلس الشراب، الذي إما أن يكون معبراً عنه في عدد قليل من الأبيات الشعرية، أو يقع في وسط القصيدة، لا في مطلعها)، إن هذا الانتقال يقوي الأثر الانفعالي: إن المستمع الذي ينتظر المطلع المعتاد، يصطدم بشيء ما جديد، غير عادي بالنسبة له، مما يشكل عدم رضى وقبول محددين. فالانتقال إلى موضوع الفراق العادي بالنسبة للمطلع يقود إلى

(١) المعلقات العشر، ص ١٠٧، (الصحن: القدح العظيم، الأندرين: مكان بالشام، الظعينة: المرأة في الهودج. مشعشعة: ممزوجة بالماء. الحص: نبت له نوار أحمر يشبه الزعفران. سخين: حار. تجور: تميل. ذو اللبانة: صاحب الحاجة. اللحز: الضيق الصدر. صبنت: صرفت).

انفراج عاطفي إيجابي، وإعادة هذه الظاهرة في استماع متكرر ثانٍ لا يضعف الأثر، بل، على العكس، يقويه.

اللقاء مع المحبوبة:

وبتنوع أكثر يتعامل الشعراء مع موضوع «اللقاء مع المحبوبة»، حيث تظهر شخصية الابتكار عند الشاعر بشكل أقوى مما عليه سابقاً، أقوى من لحن عنترة البطولي، المملوء بالحكمة، ومن نزوة امرىء القيس الظريفة، الأنيقة، الصريحة، ومن عقلانية الأعشى.

إن كل هذه الموضوعات ـ وصف أماكن الارتحال، ووصف الفراق ومسرح اللقاء ـ تشكل ما يسمى «بالنسيب» (جزء القصيدة «الشعري الوجداني»)، وتكون عنصراً متكاملاً، مما جعل هذه الموضوعات بداية (أجنة) للشعر الوجداني العربي الكلاسيكي الغزلي، هذا الشعر الغزلي، الذي لم يخرج في المعتاد خارج حدود هذه الموضوعات، المقدمة بشكل وصفٍ، أو حوار. والاهتمام الخاص تثيره أشكال الحوار، التي يعثر عليها فقط في هذا الجزء من القصيدة، أو في أشعار فن «الغزل» (شعر الحب). لكن محاولات معالجة هذا الموضوع بالذات بدورها محددة بحدود معينة، وتجري ضمن نطاق خاص، حيث لم يحاول الشاعر الخروج خارجه، معطياً الحرية لخياله الإبداعي في تصوير التفاصيل، والتعبير عنها. فالشاعر وهو يصف محبوبته يسوق حواراً، يلقى فيه الأحبة بعضهم بعضاً باللوم والعتاب، ويدخل في هذا الموضوع روايات تتصف بصفات أخلاقية معينة ـ عدم الثقة بالمرأة، وأثر القضاء والقدر في حياة الإنسان... إلخ. أي أن الشاعر هنا واقع تحت تأثير المعتاد والتقليد، اللذَيْن لا يقيدانه ويكبلانه، وربما بشكل عضوي يتحدان مع تصوراته وإدراكه بشكل عام، ومع

نظراته الجمالية بصورة خاصة، لكن، على العكس يعطيانه أساساً موضوعياً قوياً. فالشاعر العربي القديم لا يبحث عن موضوعات لأشعاره، ذلك لأنه يمتلك نماذج موضوعات جاهزة، وأشكالاً جاهزة، هذه الموضوعات والأشكال يتعامل معها، ويخرجها شعراً بما ينسجم مع شخصيته الابتكارية، وخصائصه التعبيرية المستقلة.

وهذه نماذج تؤكد ما ذهبنا إليه:

قال امرؤ القيس:

خَليليَّ مُرَّا بي على أم جُندَبِ   نُقَضِّ لُبَاناتِ الفؤادِ المُعَذَّبِ
فإنكُما إن تنظرانيَ ساعةً   من الدهرِ ينفعْني لدى أمِّ جُندَبِ
ألمْ تَرَياني كلما جئتُ طارِقاً   وجدتُ بها طِيباً وإن لم تَطيَّبِ
عَقِيلةُ أتْرابٍ لها، لا دَميمةٌ   ولا ذاتُ خَلقٍ إن تَأمَّلتَ جَأنَبِ
ألا ليتَ شِعْري كيفَ حادِثُ وَصْلِها   وكيفَ تُراعَىٰ وصلَةَ المُتَغَيِّبِ
أدَامَتْ على ما بَينَنا من مَودَّةٍ   أُمَيْمَةُ أم صارتْ لِقَوْلِ المُخَبِّبِ
وقالت: متىٰ يُبْخَلْ عليك ويُعْتَلَلْ   يَسُؤْكَ وإن يُكشَفْ غَرامُك تَدْرَبِ[1]

(٤٨ ـ ٤١، ٤٢)

(١) ٤٨ . ٤١، ٤٢ ديوان امرؤ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، ص ٤١ . ٤٢، (لبانات: حاجات. تنظراني: تنتظراني. جئت طارقاً: أتيت ليلاً. طيباً: طيبة العرض أي الجسد. عقيلة أتراب: خير أترابها. دميمة: قبيحة قصيرة. جأنب: الغليظة اللحم القصيرة. حادث وصلها: أثابته أم متغيّرة. المخبب: الذي يعلمها المكر والخبث. لم تقطع وصاله ولم تصله. بين بين).

وقال أيضاً:

ويـا رُبَّ يَـومٍ قـد أروحُ مُـرَجَّـلاً حبيباً إلى البيض الكواعِبِ أمْلَسَا

يَرعْـنَ إلـىٰ صَـوْتـي إذا مـا سَـمِـعْـنَـهُ كما تَرْعوى عِيْطٌ إلى صَوْتِ أعْيَسَا

أراهُـنَّ لا يُـحـبِـبْـنَ مـن قَـلَّ مـالُـهُ ولا مَنْ رايـنَ الشَّيـبَ فيه وقَوَّسَا[1]

وقال أيضاً:

لـيـالـيَ سَـلْـمَـىٰ إذ تُـريـكَ مُـنَـصَّـبـاً وجِيداً كجِيدِ الرِئمِ ليس بِمِعْطالِ

ويـا رُبَّ يـومٍ قَـدْ لَـهَـوْتُ ولـيـلـةٍ بـآنـسـةٍ كـأنـهـا خَـطُّ تِـمـثـالِ

يضيءُ الفراشَ وجْهُهَا لضَجيعِها كمِصباحِ زَيْتٍ في قناديلِ ذُبّالِ[2]

وقال أيضاً:

سَـمَـوْتُ إلـيـهـا بـعـدَمـا نـامَ أهـلُـهـا سُمَوَّ حَبابِ الماءِ حالاً علىٰ حَالِ

فـقـالـتَ: سـبـاكَ الـلّـهُ إنـك فـاضِـحـي ألستَ تَرَىٰ السُّمارَ والنَّاسَ أحوالِي

فَـقُـلْـتُ: يَـمِـيـنَ الـلّـهِ أبْـرَحُ قـاعِـداً ولو قَطَعُوا رأسي لَدَيْكِ وأوْصالِي[3]

(٤٨ ـ ١٠٦، ١٠٧، ١٤١)

وقال آخر:

تُـريـكَ إذا دخـلـتَ عـلـى خَـلاءٍ وقـد أمـنـت عُـيـونَ الـكـاشِـحِـيـنـا

---

(١) نفس المصدر، ص ١٠٦ . ١٠٧. (مرجّل: مسرّح الشعر. الكواعب: جمع كاعب وهي الجارية التي كعب ثديها وارتفع. يرعن: يرجعن إليه حباً وكلفاً. العيط: الإبل. الأعيس: البعير الأبيض الفحل).

(٢) نفس المصدر السابق: (المنصب: الثغر المستوي النبت أي الأسنان. ليس بالمعطال: أي لم يعطل من الحلي. الآنسة: امرأة ذات أنس. خط تمثال: كأنها نقش الصورة. ذبّال: صانعو الفتائل).

(٣) امرؤ القيس، ديوان، ص ١٤١، (حالاً على حال: شيئاً بعد شيء، سباك الله: باعدك وفضحك. أبرح: لا أبرح. أوصالي: جمع وصل وهو كل عضو ينفصل عن الآخر).

ذراعَــيْ عَــيْــطَــلٍ أدمــاءَ بــكــرٍ   هِــجـانَ الـلَّـوْنِ لـم تَـقْـرأ جَـنِـيـنـا[1]

(١٠٦ ـ ١٦٨، ١٦٩)

وقال النابغة:

غَـراءُ أكـمـلُ مـنْ يـمَـشْـي عـلـى قَـدَمٍ   حُـسـنـاً وأمْـلَـحُ مـن حَـاوَرْتَـهُ الـكَـلِـمَـا

قـالـتْ: أراكَ أخـا رَحْـلٍ وراحِـلـةٍ   تَغْشَى مُتَالِفَ، لن يُنْظِرْنَكَ الهَرَما[2]

(١٠٨ ـ ١٠١)

وقال عنترة:

يـا شـاةَ مـا قَـنَـصٍ لِـمَـنْ حَـلَّـتْ لـهُ   حَـرُمَـتْ عـلـيَّ ولـيـتَـهـا لـم تَـحْـرُمِ

فبعثْـتُ جـاريـتي فـقـلـت لـهـا اذهَـبي   فَـتَـحَـسَّـسِي أخـبـارَهـا لـي واعـلَـمِي

قـالـتْ رأيـتُ مـن الأعـادي غِـرَّةً   والـشـاةُ مـمـكـنـةٌ لِـمَـنْ هـو مُـرْتَـمِ

فـكـأنـمـا الـتَـفَـتـتْ بِـجِـيـدِ جَـدايـةٍ   رَشَـأٍ مـن الـغِـزلانِ حُـرٍّ أرْثَـمِ[3]

وقال أيضاً:

عَـجِـبـتْ عـبـيـلـةُ مـن فـتـىً مـتـبـذِّلٍ   عـاري الأشـاجِـعِ شـاحـبٍ كـالـمـنـصُـلِ

شـعـثِ الـمـفـارِقِ مـنـهـجٌ سِـرْبـالُـه   لـم يَـدَّهِـنْ حَـولاً ولـم يَـتَـرجَّـلِ

فـتـضـاحـكـتْ عَـجَـبـا، وقـالـتْ قـولـةً   لا خـيـرَ فـيـك، كـأنَّـهـا لـم تَـحـفِـلِ

(١) شرح المعلقات السبع، ص ١٦٨ ـ ١٦٩. (الكاشح: المضمر العداوة والكشح موضع الكبد. عيطل: الطويلة العنق من الإبل. أدماء: بيضاء، بكر: التي حملت بطناً واحداً. أو التي لم تلد. هجان: الأبيض الخالص البياض. لم تقرأ جنيناً: لم تضم في رحمها ولداً).

(٢) ١٠٨ ـ ١٠١. (رحل: سرج. راحلة: ناقة، متالف: مخاطر. لن ينظرنك: لن يقينك).

(٣) ديوان عنترة، تحقيق ودراسة المكتب الإسلامي، ص ٢١٣ ـ ٢١٤. (شاة: كناية عن المرأة. قنص: الصيد. وما: صلة. تحسَّسي أخبارها: تعقبيها. غرّة: غفلة. أي هي ممكنة لمن رامها. شبه عنقها بجيد الجداية وهي الغزالة الصغيرة. رشأ: صغير. أرثم: الذي على أنفه سواد وبياض.

فعجبتُ منها كيفَ زلّتْ عينُها ... عن ماجدٍ طَلْقِ اليدين شَمَرْدَلِ[٣]

(٩٢ ـ ٢١٣، ٢١٤، ٢٥٤)

يمكننا أيضاً أن نسوق عدداً ليس بالقليل من الموضوعات التقليدية، الواردة في أشعار الشعراء الجاهليين: الغارات والغزوات، البكاء على البطل الشهيد (بكاء استشهاد البطل ورثاؤه)، الفخر بالقبيلة (قبيلة الشاعر)، مجالس الشراب... إلخ. لكن هذه الموضوعات، بأمثلتها المتعددة، يمكن أن تُري تلك الدرجة من حرية الإبداع، هذه الحرية التي يمكن أن تكون ممكنة حتى في إطار الموضوعات المعتادة التقليدية. وإذا أردنا أن نتكلم عن غنى هذه الموضوعات أو فقرها، يمكننا أن نؤكد بسرعة أن الشعر العربي القديم غني بموضوعاته، كما أنه يحتوي في مضمونه على كل الحالات الحياتية الممكنة، التي يمكن أن تصادف العربي البدوي بين القرنين السادس والثامن الميلاديين.

(٣) نفس المصدر السابق، ص ٢٥٤ . ٢٥٥. (متبذل: منتصر في الحرب، عاري الأشاجع: قليل لحم الأصابع. شاحب: متغير. النصل: السيف. شعث: متغير الشعر ومتغبره. منهج سرباله: خلق قميصه. لم يدهن: لم يتطيب. يترجل: يتمشط. لم تحفل: ما قالت. الماجد: الشريف. طلق اليدين: كريم، شمردل: طويل.



الإنسان والطبيعة

إن الدراسة الدقيقة للصور التعبيرية الخاصة بالشعر العربي القديم، تظهر عدم تجزئة إدراك انسان المجتمع القبلي (بروابطه وعلاقاته)، ذلك الإدراك الذي يصوّر العالم كله وكأنه وحدة مستقلة كاملة غير مجزأة، حيث لا توجد (بحسب اعتقاد الإنسان القبلي) ظواهر أو مواد أو موضوعات غير مشهورة، أو أقل أهمية من غيرها، إذ إنّ كل شيء عنده متشابه ومهم، وقيم...

ويوضّح هذا الشعر الكون بطريقته الخاصة، مستخدماً ما في هذا ما يمتلكه من الصور والنماذج اللغوية، واللفظية. لأن الثقافة العربية القديمة (الجاهلية) لم تصل إلى درجة فهم الكون وإدراكه وتوضيحه، لكن مع هذا فإن التفكير الفني لهذا الشعر يتميز بوضوح الاستعارات والصور الخارقة المدهشة فوق العادة. ويشعر الإنسان بنفسه وكأنه جزء من الكون، الذي لا ينفصل عنه، لكنه يدرك علاقته الوثيقة، القوية بهذا الكون، وهذا ما انعكس في نظراته وآرائه الجمالية، وأثّر فيها فتظهر الطبيعة في إدراكه وفهمه أعلى نماذج الجمال، ومقياساً للروعة. فكل ما في الواقع جميل رائع، وكل ظواهر الطبيعة، سواء أكانت هذه الظواهر معادية له أم مريحة، كل هذه الظواهر عنده رائعة جميلة، وليست هناك

ظواهر للطبيعة تافهة وضئيلة وخسيسة، ليست هناك حيوانات قبيحة وممسوخة. ويشرح العربي - البدوي بطريقته الخاصة، العالم الخارجي المحيط به ويفسره، وبشرحه له، أي بالأحرى، بتوضيحه من خلال الصورة، لا يستخدم المقاييس الفلسفية المجردة، التي لا يعرف أياً منها إطلاقاً، بل يوضح ذلك بالصور والتعبيرات الفنية.

ويستمد من العالم الخارجي، المحيط به ذخيرة هذه الصور، وبمساعدة هذه الصور يدرك المعاني المجردة، والصفات الإنسانية. ويُفهم الكرم عنده من خلال الصورة الواضحة للمطر الغزير، الذي يعطي الأرض الخصب، ومن خلال الغيوم الماطرة، والبرق، الذي يسبق الرعد والمطر، وعلى العكس، يدرك البخل كجفاف دائم. فالبخيل هو «الرجل براحتي كفيه الجافتين». و «الأيدي الرطبة المبتلة الندية» - صورة غير سلبية، بل إنها أعلى درجات المنح والسخاء. ولهذا يلعب المنظر الطبيعي هذا الدور الكبير في الشعر العربي القديم. ومثل هذا الدور يلعبه أيضاً وصف عالم حيوانات الصحراء، هذا الوصف الذي يدخل جزءاً محدوداً في القصيدة، مع وصف المنظر الطبيعي، مؤلفاً معه جزءاً موحداً كاملاً.

إن أجزاء الوصف هذه مكتسبة لصفات الإنسان، حتى إنها تطرح الفكرة التالية. أليس هذا الجزء انعكاساً، وبغية لرمز القبيلة وشعارها؟. لكن الواقع يثبت أن القبائل، التي تحمل أسماء الحيوانات [بنو أسد (أولاد الأسد)، بنو كلاب (أولاد الكلبة)، بنو يربوع، بنو فهد، بنو نمر، بنو قريش (أولاد كلب البحر، قرش)..... إلخ]. لم تعد في هذه المرحلة تفهم وتدرك مع حيواناتها التي هي شعار لها، بل بالعكس فإن إشاراتهم القبلية لا تتوافق مع تسميات هذه الشعارات والرموز، فقد

امتلك القرشيون مثلاً صورة النسر شعاراً ورمزاً للقبيلة، مثلهم في ذلك مثل معظم القبائل العربية الشمالية، وربما قد اقتبس هذا الشعار من الروم. وتجدر الإشارة إلى أن معظم القبائل بشكل عام لم تمتلك شعاراً أو رمزاً. وعلى كل، فقد وجد عند العرب، الذين اهتموا بعلم الأنساب، تعليل واختلاط كبيران في تحديد نسب القبائل بسبب عادة التبني، والأحلاف، والارتحال، واختلاط القبائل، وبهذا لم تكن أية رموز وشعارات خارجية من أجل تحديد الأنساب والالتحاق بهذه القبيلة أو تلك (باستثناء الاختلاف في لفظ بعض أصوات مخارج الحروف، وأحياناً آثار رسوم باهتة محددة). وأكثر من هذا فإن بقايا رموز الإدراك وآثاره قد حفظت في الحس بالقرب من عالم حيوانات الصحراء، في الموازاة، الموجودة بين الرسوم ومشاعر الشاعر.

لقد جاء المنظر الطبيعي «على صورة الإنسان» في الشعر البدوي، حيث تظهر في ذلك المنظر الطبيعي، وبشكل واضح، بذور الإبداع الاسطوري عند العرب القدماء، والمعبّر عنها في تجسيد ظواهر الطبيعة، التي تستقبل وكأنها حية، فالليل «يطول، ويتمدد»، والقضاء والقدر «يلتهمان النار»، والموت «يخطف روح المحاربين من الصدر»، وهو حائم فوقهم وقت القتال والمعركة، والحرب تطحن الناس برحى طاحونها، والغيلان، التي تجسد قوى الشر، تشترك في المعركة مع الإنسان.

وإذا كان بالإمكان أن ينظر إلى تشبيه الليل الذي تطاول بالحيوان المفترس، والقضاء والقدر بالسبع الضاري، الذي يتغذّى بالدم البشري، على أنه استعارة جريئة، ومجاز واضح، فإن الغول في شعر «تأبط شراً» يدرك وكأنه شيء محدد تماماً، وضح بالتأكيد بالاعتماد على أصغر

جزيئات التجسيد والتجسيم البصريين، حيث يتكلم الشاعر عن هذا تماماً بكل جدية.

ويمكن أن يرى في الشعر العربي القديم التمتع والعشق لكل ظواهر الطبيعة، وعلاقة الرقة والحنو وحب الحيوانات، ودقة الملاحظة المدهشة والتمثيل الدقيق في الوصف...

ويشغل المطر بكل ما يتعلق به من غيوم، وسماء، وسحاب، ورعد، وبرق المكان الأساسي في الشعر:

أعنّي على بَرقٍ أراهُ وَمِيضِ ... يُضِيءُ حَبِيّاً في شَمارِيخَ بِيْضِ
ويَهْدَأُ تاراتٍ سناهُ وتارةً ... يَنُوءُ كتَعْتابِ الكسيرِ المَهِيضِ
وتَخْرُجَ منه لامعاتٌ كأنَّها ... أَكُفٌ تَلَقَّى الفوزَ عندَ المُفِيضِ
قَعَدْتُ لهُ وصُحْبتي بين ضَارِجٍ ... وبين تِلاعِ يَثْلَثٍ فالعَرِيضِ
أصاب قَطاتَيْنِ فسالَ لِواهُما ... فَوَادي البَديّ فانتَحىٰ للأَرِيضِ
بلادٌ عَريضةٌ وأرضٌ أريضَةٌ ... مَدافِعُ غَيْثٍ في فَضاءٍ عَرِيضِ[1]

(٤٨ - ١٠٥)

ومما يلفت النظر في الشعر القديم علاقة الحب مع كل ظواهر الطبيعة دون استثناء، تلك العلاقة التي تشبع هذا الشعر بالشحنات العاطفية القوية.

(١) امرؤ القيس. ديوان، ص ١٠٥. وميض: لامع. الحبي: السحاب المتداني. الشماريخ: ما ارتفع من أعاليه. سناه: أي سنا البرق. ينوء: يتحرك في ثقل. التعتاب: المشي على ثلاثة قوائم. المهيض: الذي كسر بعد أن جبر. اللامعات: البرق. الفوز: القهر والغلبة. المفيض: الذي يضرب في القداح بالميسر. تلاع: مجاري المياه في الرياض. البدي: اسم مكان. الأريض: المكان الخلق بالخير. أريضة: كريمة خليقة للخير.

أوليس الشعراء البداة مشاة، متهيجين، غير واعين في حبهم وشوقهم. مقاتلين يخافون من المعارك الطاحنة وقطع الطرق، وفي بعض الحالات، من سرقة القطيع، ولهذا من الصعوبة بمكان أن نخطئهم لعاطفتهم الزائدة. لأن الأمر هنا يتعلق بالعلاقة الخاصة، وربما، غير الواعية، بالطبيعة، التي يدركها الشاعر وكأنها جزء من ذاته. ولهذا فمنظر الطبيعة الوصفي والنسيب يكونان الجزء الأساسي الفردي الذاتي الوجداني من القصيدة. فلم يصف الشعراء العرب القدماء أي إنسان، بشكل حي، ومعبر، وبعشق كما وصف امرؤ القيس مثلاً حمار الوحش البري:

بأدماءَ حُرجوجٍ كأن قُتودَها على أبْلَقِ الكَشْحَيْنِ ليسَ بِمُغْرَبِ

يُغرِّدُ بالأسحارِ في كُلِّ سُدْفَةٍ تَغَرُّدَ ميّاحِ النَّدامَى المُطَرِّبِ

أَقَبُّ رَبَاعٌ من حَمِيرِ عَمايةٍ يَمُجُّ لُعاعَ البَقْلِ في كلِّ مشرَبِ

بمَحْنِيَةٍ قد آزرَ الضّالُ نَبْتَها مَجرَّ جُيوشٍ غانمينَ وخُيَّبِ

وقد أغتدي والطيرُ في وُكُناتِها وماءُ النَّدَى يَجْري على كلِّ مِذْنَبِ[1]

(٤٨ ـ ٦٦)

وهكذا أيضاً «فإعطاء مثل هذه الصفات الإنسانية» يوجد في أشعار النابغة الذبياني، الذي قالها في الأفعى. فمن المعلوم أن مشية الفتاة

(١) امرؤ القيس. ديوان، ص ٦٦. (الأدماء: الناقة البيضاء. الحرجوج: الطويلة. القتود: أداة الرحل. أبلق الكشحين: حمار الوحش. مغرب: الأبيض الوجه وهو عيب. الميّاح: الذي يميل شدة ونشاطاً. أقب رباع: أسرع، عماية: اسم جبل. يمجّ لعاج البقل: يخرج من فيه البقل الأخضر. بمحنية: حيث انحناء الوادي وهو أخصب مكان آزر: ساوى. مجر جيوش: مكان مرور الجيوش. أي لا ينزل أحد خوفاً من الجيوش وهذا أخصب لها. المذنب: مسير الماء إلى الروضة. إن خرجت قبل خروج الطير من أوكارها في ليل كثير المطر).

الجميلة في الشعر العربي القديم تشبّه بتقلب الأفعى، وبريق شعرها بلمعان جلد الأفعى، وهذا تماماً تشبيه طبيعي موضوعي، ينبع من كل نظام النظرات الجمالية للشاعر. أما عند النابغة فما الأفعى إلا واحدة من ظواهر الطبيعة الرائعة الخالدة، وبالتالي، فالأفعى أيضاً رائعة خالدة وتستحق أن تكون مادة لشعره حيث قال فيها:

صِلٌّ صَفَا لا تنطوي من القِصَرْ   طَويلةُ الإطراقِ من غيرِ خَفَرْ
داهِيةٌ قد صَغُرَتْ من الكِبَرْ   كأنَّما قد ذهَبَتْ بها الفِكَرْ
مَهْرُوتَةُ الشِّدْقَيْنِ، حَوْلاءُ النَّظَرْ   تفتَرُّ عن عُوجٍ حِدادٍ، كالإبَرْ[1]

(١٠٨ ـ ٧٣)

ويظهر في المنظر الطبيعي أيضاً ذلك التمازج وهذا الاقتران بين التقليدية، والذاتية الفردية، هذا التمازج الذي يخص الشعر العربي القديم فتتجلى التقليدية في وجود إطارات الأغراض، والمواضيع المحددة، هذه الأغراض التي تشكل القسم الأساسي التصويري من القصيدة، ـ الرعد، والمطر بمختلف أشكاله، والغيوم والسحب (الغيوم الممطرة، والغيوم المتهدلة الأطراف، والغيوم والسحب البراقة الربيعية الممطرة، والسحب الجافة، التي لا تحمل المطر، ـ إلخ...)، والكثبان الرملية، المغطاة بالخضرة النادرة، وأدغال النخيل، والوديان بجداولها، والمروج، والربوع المزهرة. أما الذاتية فتتجلى في الظلال النفسية التي يسقطها الشاعر على هذه الأطر، الظلال المنبعثة من تجربته الذاتية والتي يعبر عنها بطريقته التعبيرية الخاصة. إن كل الشعراء العرب القدماء قد وصفوا الصحراء الحقيقية، والمناطق الموصوفة في الشعر

(١) ١٠٨ . ٧٣. (الصِّل: الحية. الصفا: الصخرة. الخفر: الحياء. مهروتة: واسعة. عوج: أراد بها الأنياب).

العربي القديم، هي في الحقيقة تلك الكثبان الرملية التي تعطي في الربيع نباتات وخضرة، حيث توجد مصادر المياه وأماكن الكلأ والمرعى. ولكننا لا نجد هنا وصف ظواهر الطبيعة الخطيرة بالنسبة للبدوي المتنقل - العواصف الرملية والسيول، التي تجلب المصائب غير المحدودة.

وهذا ما يحدث أيضاً على مسرح الحيوانات: فالشعراء يصفون الخيل، والإبل، والجمال، والنعامات، وذئب الجبال، وابن آوى، والضباع، والظباء، وحمر الوحش، والحجل، لكنهم قد حذفوا من وصفهم بشكل كامل وصف الأسد، والفهد. ويمكن أن ترى في هذا آثار التصورات السحرية: إذ إن الظاهرة المريحة، المرغوبة يمكن أن تستجلب بطرق الدعاء، والترداد الجزئي لتسمية هذه المادة، التي كانت في الإدراك القديم غير منفصلة عن اللفظة التي تعني المادة، وكذلك غير منفصلة عن الظاهرة الطبيعية.

والظواهر المتبقية للمعتقدات والتصورات السحرية يمكن أن يعثر عليها حتى في اللغة، حيث قد وجد عدد كبير من المترادفات، كالألفاظ الدالة على الأسد، ويقدم كل منها تمايزاً خاصاً بالمعنى: «الأسمر»، «المزمجر»، «الجسور»، «الصنديد»... إلخ. وهكذا، مع الإعجاب بقوة الأسد وشجاعته، يوجد الخوف من ذكر اسمه الذي يشار إليه كصفة ونعت، دون لصقه باسم الأسد. ولهذا يمكن عقد المشابهة بين المقاتلين الشجعان والأسود الجسورة أو الفهود، لكن يمنع وصف هذه الحيوانات.

وهذا بالذات ما يحدث مع المنظر - منظر الظاهرة المستمرة الدورية - كالمطر الربيعي. الذي يعطي الأرض الخصب. ولهذا كثيراً ما

يصادف ذكر المطر في الشعر العربي القديم قبل الإسلام. والشعراء، وهم يتكلمون على البطل المثالي النموذجي، دائماً ما يشيرون إلى أنه «يعبر كل الصحاري المحرومة من المياه والناس»، (المفازة) لكنهم يتجنبون وصف مثل هذه الصحراء، وتلك المصائب والمصاعب التي تلم بالمسافر، مكتفين فقط بالاستعارة: «في منتصف النهار، عندما، تبدو، الإبر تتراقص في الهواء من الحرارة» أو «الصحراء، حيث تتردد أسماء الجن».

ومن جهة أخرى فإن العادة والتقليد يظهران في أن كل موضوع في الوصف يظهر بدوره علامة عادية من أجل نوع محدد من العاطفة والمشاعر، ويوحي بحالة معينة أو موضوع محدد. ففي الشعر العربي القديم كان وصف المطر عادة يرتبط بالمطلع الغزلي للقصيدة، موقعاً في إدراك السامع صورة المناطق المعشبة المزهرة، الرطبة الطرية اللطيفة مثل نفس الفتاة الحسناء الجميلة، ويدخل في النسيب وغالباً ما يتقدمه. ولهذا فإن موضوع المطر أو الرعد كان دائماً مرتبطاً مع مشاعر الفرح والسرور، مع الإحساس بجمال البيئة وبقوة قوى الطبيعة.

أما وصف المرتفعات الموحشة المقفرة، حيث يسير المسافر الراكب الشجاع، فيقدم الفخر دائماً، ويعبر عن مشاعر الكبرياء والعزة عند الإنسان، وعن الاحترام والتقدير لقوة ذلك الذي لا يعبأ، بكل قوة وشجاعة، بقوى الطبيعة. وهكذا أيضاً وصف الحيوانات المتشابه، هذه الحيوانات التي تخدم الشاعر بإعطائه صفات محددة: السرعة (النعامة، وحمار الوحش، والحجلة الجبلية)، الشجاعة والعزة (الذئب)، الثقة وعاطفة الأمومة (الظبية). والشاعر، وهو يخصص لهذه الحيوانات عشرات الأبيات الشعرية، يقتبس صفاتها أو يلحقها بنفسه وذاته، مما

يخلق موازاة نفسية (بسيكولوجية) خاصة، ويقود السامع، الذي لا يدرك هذا على الأغلب، إلى فهم أعمق لشخصية الشاعر. ويعتمد على وصف الذئب عند الشعراء الذين يسمون «الشعراء الصعاليك»، الذين اشتهر من بينهم تأبط شراً والشنفرى. والسامع، وهو يستقبل الأوصاف الرائعة للذئب، المملوءة بالعطف الإنساني الرائع (عند الشنفرى)، يتلقى تحضيراً نفسياً من أجل الانتقال إلى فخر الشاعر الصعلوك بنفسه، المطرود من قبيلته، والمطارد بسبب جريمة ارتكبها، لكنه يتمتع بالكبرياء وعدم الخوف.

وهكذا فالمنظر يلعب دوراً إضافياً في المدخل العاطفي المحدد إلى الموضوع والغرض، مشيراً بشكل أسبق إلى نوعية عناصر الموضوع، التي ستتبعه. فالشاعر لبيد بن ربيعة يقول بعد المطلع التقليدي والتوجه إلى بقايا ديار المحبوبة، وبعد اختلاقه القصة عن المعشوقة ذاتها:

رُزِقَتْ مَرابِيعَ النُّجومِ وَصابَها ... وَدْقُ الرواعِدِ جَوْدُها فرِهامُها

من دَلِّ سارِيَةٍ وغادٍ مُدْجِنٍ ... وَعَشِيَّةٍ متجاوبٍ إرْزامُها

فَعَلا فُروعَ الأَيْهُقانِ وأَطْفَلَتْ ... بالجلهتينِ ظِباؤها ونَعامُها

والعينُ ساكنةٌ على أطْلائها ... عُوذاً تَأَجَّلُ بالفَضاءِ بِهامُها؟

إلخ[1]

(١) المعلقات العشر، ص ٩٦: (مرابيع النجوم: الأنوار الربيعية. الودق: المطر. الجود: المطر التام العام. الرهام: المطرة التي فيها لين. السارية: السحابة الماطرة ليلاً. المدجن: الملبس. الإرزام: التصويت. الأيهقان: نبات. أطفلت: صارت ذوات أطفال. الجلهتان: جانبا الوادي (أي أطفلت ظباؤها وباضت نعامها). العين: واسعات العيون. الطلا: ولد الوحش الذي له من العمر أقل من شهر. العوذ: الحديثات النتاج، البهام: أولاد الضأن).

فالشاعر، قد حضر السامع إلى الانتقال بهذا المشهد، ثم يبدأ القسم الغزلي الوجداني - وتذكر فراق المحبوبة:

شاقَتْكَ ظُعْنُ الحَيِّ حينَ تَحمّلوا   فَتَكَنَّسُوا قُطُناً تَصِرُّ خِيامُها[1]

ويبدأ طرفة بن العبد فخره هكذا:

على مِثلها أمضي إذا قالَ صاحبي   ألا ليتني أفديكَ منها وأفْتَدي
وجاشتْ إليه النفسُ خوفاً وخالَه   مُصاباً ولو أمسىٰ على غير مرصَدِ
إذا القومُ قالوا من فَتىً خلتُ أنّني   عُنِيتُ فلم أكسَلْ ولم أتبلَّدِ[2]

(١٠٦ - ٩٦، ٦٩)

وتأبط شراً وهو يرثي شمس بن مالك، يقول، مدعياً مدح بطله:

قَليلُ التشكي للهُمومِ تُصيبُه   كَثِيرُ الهَوىٰ، شَتَّى النوىٰ والمسالِك
يَظلُّ بمَوْماةٍ ويُمسي بِغَيرِها   جَحِيشاً، ويَعْرَوْري ظهورَ المَهالِكِ
ويسبق وَفْدَ الريحِ من حيثُ ينتحي   بِمُنخَرِقٍ من شدةِ المُتدارِكِ[3]

(٧٤ - ٥٥)

ويستعمل النابغة مثل هذه الطريقة، وهو يتحدث عن الموعد مع الحبيبة لينتقل إلى الفخر:

بِمُصطحباتٍ من لَصَاف وثَبْرةٍ   يَزُرْنَ إلالا سَيْرهُنَّ تَدافُعُ
سماماً تُباري الشمسَ خُوصاً عُيُونُها   لَهُنَّ رَذايا بالطريقِ ودائِعُ

---

(١) (ظعن: البعير الذي عليه هودج وفيه امرأة، التكنس: دخول الكناس والاستكانة به، القطن: الجماعة).

(٢) المعلقات العشر، ص ٦٩، (أفديك منها: الضمير للفلاة، خاله مصاباً، أي ظن نفسه).

(٣) ديوان الشعر العربي (١٦٦ آ) ص ٥٥ (الموماة: الصحراء المترامية الأطراف).

عـلـيـهِـنَّ شُـعْـثٌ عـامِـدون لِـبِـرِّهـمْ فـهـنَّ كـآرام الـصَّـريـمِ خَـواضِـعُ[1]

(١٠٨ - ٥١)

وإذا قارنا هذه الأسطر مع مشهد من معلقة الأعشى، التي تختلق مشهد الموعد واللقاء، يظهر بوضوح الاختلاف بين الطبيعة العاطفية لكل منهما:

ما رَوْضةٌ من رياضِ الحَزْنِ مُعْشِبةٌ خضراءُ جادَ عليها مُسْبِلٌ هَطِلُ
يضاحِكُ الشمسَ منها كوكبٌ شَرِقٌ مؤزَّرٌ بعَميمِ النَّبتِ مُكْتَهِلُ
يوماً بأطيبَ منها نَشْرَ رائحةٍ ولا بأحسنَ منها إذ دَنَا الأُصُلُ[2]

(١٠٦ - ١٤٧)

(١) النابغة الذبياني. ديوان. ص ٥١. (المصطحبات: الإبل. لصاف: من بلاد بني يربوع. وثبرة: من بلاد بني مالك، إلال: جبيل صغير عن يمين الإمام بعرفة. تدا فع: يتحاملن من الجهد. سمام: طير، والواحدة سمامة، تباري الشمس بارتفاعها. خوص: غائرة عيونها ذاهبة في الرأس. الرّذايا: المعيبات. رذاهن طول السفر فلم تنبعث فتركت. ودائع. قد استودعت الطريق. خواضع: خواشع. لبرهم: أي لحجهم. الآرام: جمع ريم، والأنثى ريمة. الصّريم: ما انفرد من الرحل).

(٢) المعلقات العشر، ص ١٤٧.



مبدأ «التباين والتضاد»
مشكلة البطل في الشعر القديم

في دراسة الشعر العربي القديم لا يجب الابتعاد عن السؤالين التاليين: من بطل هذا الشعر؟ وما صفاته الأساسية؟. وهنا في الإجابة عن هذا السؤال نعثر على سلسلة كبيرة من التناقضات. فمن جهة أولى، نرى أن بطل الشعر العربي القديم، وبخاصة في المعلقات، التي حفظت على أنها التحف النفيسة في الشعر البدوي، ـ ما هو إلا شكل اجتماعي أخلاقي محدد، أو نموذج واضح، والتقليد هنا يقع في الخط الأوّل، إذ بنفس الصفات والنعوت والتشبيهات تقريباً في جمل وتعبيرات متشابهة، يرسم نموذج البطل النموذجي البدوي، الذي يمضي كل حياته في الصحارى، فهو المقاتل والقادر والكريم ومحب الشراب ومجالسه، ومحب النساء، الذي يمتلك ذاته في الحب والكره. حتى إن المنظر الخارجي للبطل قد اتخذ نموذجاً قريباً عند الجميع: ـ يجب أن يكون حكيماً ذا شعر أسود، وعينين سوداوين، عملاقاً طويلاً، ونحيفاً نحيلاً. ويتكرر هذا النموذج عند الشعراء البدو، دون النظر إلى الأوضاع الاجتماعية، ـ «من الشعراء الصعاليك» الشنفرى، وتأبط شراً وعروة بن الورد، إلى زعيم القبيلة عمرو بن كلثوم، وإلى الأمير امرىء القيس:

وإليك بعض النماذج الشعرية عن ذلك:

إذا وُضِعَتْ عَنِ الأبطالِ يوماً رأيتَ لها جُلودَ القومِ جُونا
وأنا التاركونَ إذا سَخِطنا وأنا الآخذون إذا رَضِينا
وأنا العاصِمونَ إذا أُطِعْنا وأنا العارِمون إذا عُصِينا

* * *

ولا عيبَ فيهم غيرَ أنَّ سيوفَهم بهِنَّ فُلولٌ من قِراعِ الكَتائِبِ
تُخيِّرنَ من أيامِ يومِ حَليمةٍ إلى اليومِ قد جُرِّبْنَ كلَّ التَجارِبِ[1]

(١٠٦ - ١١٧، ١٢٠)

من كلِّ ذلك يومٌ قد لهوتُ به وفي التَجارِبِ طولُ اللهوِ والغزلُ
وبلدةٍ مثلِ ظهرِ التُّرْسِ مُوحِشَةٍ للجنِّ بالليلِ في حَافاتِها زَجَلُ
لا يَتَنمّى لها بالقيظِ يركَبُها إلا الذينَ لهم فيما أَتَوْا مَهَلُ
جاوزتها بطليحٍ جَسْرةٍ سُرُجٍ في مِرْفَقَيْها إذا استَعْرَضْتُها فَتَلُ[2]

(١٠٦ - ١٥٢)

* * *

إن يلحقوا أكرر وان يستلحموا أشدد وإن يلفوا بضَنْكٍ أَنْزِلُ
حينَ النزولِ يكونُ غايةَ مِثْلِنا ويفرُّ كل مضلَّلٍ مستوهِلِ
ولقد أبيتُ على الطَوىٰ وأظلُّه حتى أنالَ به كريمَ المأْكَلِ

* * *

(١) المعلقات العشر، ص ١١٧ و ١٢٠. (إذا وضعت: أي الثياب. العارمون: من العرامة أي الشراسة، وهي مستحبة).

(٢) المعلقات العشر، ص ١٥٢. (لهوت في تجارتي وغازلت النساء. الزجل: الصوت. لا يتنمى لها: لا يسمو إلى ركوبها إلّا الذين لهم فيما أتوا مهل وعدة، يصف شدتها، والمهل: التقدم في الأمر، والهداية فيه قبل ركوبه. قوله: جاوزتها «هو جواب قوله: وبلدة». الطليح: الناقة المعيية. السرح: السهلة السير. والفتل: تباعد مرفقيها عن جنبيها).

عَـجِبَـتْ عُـبَـيْـلَـةُ مِـن فَـتَـى مُـتَـبَـذِّلٍ عَارِي الأشاجعِ شاحِبٍ كالـمنصُلِ[1]

(٩٢ ـ ٥٧، ٥٩)

* * *

ولـسـتُ بـحـلاّلِ الـتِّـلاعِ مَـخـافـةً ولـكـنْ مـتـىٰ يَـسْـتـرفـدِ الـقـومُ أرفِـدِ

فإن تَبْغِنِي فـي حَلْقةِ القومِ تلقَنِي وإن تَلْتَمِسْني في الحَوانيتِ تَصْطَدِ

متـى تـأْتِـنـي أصـبـحْـكَ كـاسـاً رَوِيَّـةً وإن كـنـتَ عـنـهـا ذا غِـنـى فـاغـنَ وازدَدِ

وإن يـلـتـقِ الـحـيُّ الـجـمـيـعُ تـلاقِـنـي إلـى ذِروَةِ الـبـيـتِ الـشَّـريـفِ الـمـصـمـدِ

نـدامـايَ بـيـضٌ كـالـنـجـومِ وقَـيْـنـةٌ تـروحُ إلـيـنـا بـيـن بُـرْدٍ ومـجـسَّـدِ

فـآلـيـتُ لا يـنـفـك كـشـحـي بِـطـانـةً لـعـضـبٍ رقـيـقِ الـشَّـفـرتـيـنِ مُـهـنَّـدِ

حُـسـام إذا مـا قـمـتُ مـنـتـصـراً بـه كفى العودَ منه البدءُ ليس بمعضَدِ[2]

(١٠٦ ـ ٨٨)

إنه لمن غير المحتمل أن نتكلم هنا، في أشعار هؤلاء الشعراء، على الفردية والذاتية في الخلق الأدبي، وأن نتكلم على انعكاس شخصية الشاعر في شعره حيث يوجد أمامنا فقط رسم تخطيطي هندسي يتميز ببعض العناصر الجزئية. إن الشعر العربي القديم لم يتمكن من الغوص في الإنسان، والتفصيل في ذاتيته، ومن فهم الاختلافات الفردية بين هذا أو ذاك من الأبطال، والتعبير عن هذه الاختلافات، وكان هذا شيئاً طبيعياً لأن هذا الشعر لا يمتلك الشخصية الإنسانية الذاتية، كما

(١) عنترة. ديوان. ص ٥٧. (إن يلحقوا: إن لحقهم العدو. أنزل: أي أنزل عند التحام الخيل. المستوهل: الضعيف الذي يفزع. الطوى: الجوع).

عنترة. ديوان. ص ٥٩. (المتبذل: باذل نفسه في الحرب والأسفار، عاري الأشاجع: قليل اللحم. المنصل: السيف).

(٢) المعلقات العشر، ص ٨، (معلقة طرفة).

هي عليه، كأساس للتعبير، لكن هدفه هو التعبير عن التأثير والعمل في المحيط الاجتماعي بشكل عام، حيث يتصور الإنسان ذاته كجزء من هذا المحيط الاجتماعي، ويعبر عن الإنسان هنا «من الخارج»، كتجسيد لصفات محددة، تثير اهتمام الشاعر. كما أن هذا صفة من صفات الخلق الشعري الملحمي والإبداع فيه. ولهذا فإن إعادة تعداد هذه الصفات ـ صفات الأبطال التقليديين في مختلف المؤلفات ـ شرط أساسي لا يتغير من شروط رسم صورة بطل الشعر العربي القديم ونموذجه وبخاصة في القصيدة، التي يتمثل فيها التقليد غالباً.

ويعثر، من جهة أخرى، عند كثير من الشعراء، وبخاصة عند امرىء القيس، على نماذج وصور، قد ابتعدت بشكل واضح عن التقليدية، حيث كانت درجة حرية الخلق الإبداعي أكبر بشكل واضح. إن هذا أكثر ما يلاحظ في قصائد غير كبيرة، وغير متعلقة بالموضوعات الاعتيادية التي ثبتت، فهي مؤلفات ذاتية شخصية، حيث لا نلتقي نحن مع رسم تخطيطي، لكن مع فردية الشاعر وذاتيته حيث توجد الأوضاع والحالات والموضوعات المتنوعة. ولهذا، فإنه يعثر في الخلق الأدبي على تلاصق التقليدي المعتاد، مع الفردي الذاتي (بصورة خاصة في فن المقطعات). وبالحقيقة، لا يمكن هنا أيضاً التحدث عن إمكانية الدخول في العالم الداخلي للإنسان للتعبير عما يخص فقط هذه الشخصية، لكن الشعراء الأكثر موهبة، كامرىء القيس، يقتربون من وضع القصائد الشعرية في المفهوم العصري.

لقد قال امرؤ القيس، عندما شاهد قبر امرأة غريبة في أنقرة، عند التقاء الجبل عسيب مع السهل، غير بعيد عن ذلك المكان الذي كان قد مات فيه بعد مدة قصيرة:

أجارتنا إن المزارَ قريبُ وإني مقيمٌ ما أقام عَسِيبُ
أجارتَنا إنّا غريبانِ ها هُنا وكلُّ غريبٍ للغريبِ نَسِيبُ
(٤٨ ـ ٣٩)

وواضح ذلك التطور في قول امرىء القيس حيث يرى الانتقال إلى مرتبة جديدة، أعلى، من مراتب الإدراك الاجتماعي، ويبدأ ظهور الاهتمام بالإنسان، كإنسان، والاهتمام بعالمه الداخلي، لقد ظهر هذا في تحطيم للتقليد الشعري القديم، وفي الخروج خارج حدوده. فأصبح المثل القديم لا يرضي الشاعر، الذي يعطي ـ وهو باق ضمن أطر التقليد في القصائد، إذ كان الابتعاد عن هذا التقليد غير ممكن ـ لنفسه الحرية في «القصائد» التي تنتهي إلى فن «متحرك»، «متنقل». وهنا أيضاً لا نسلم من التناقض فالشعر العربي القديم، وهو يستقبل الموضوعات والأغراض الجديدة، والتي كانت بالمرتبة أعلى من موضوع الارتحال أو الفراق، إن هذا الشعر يقود هذه الأغراض الجديدة إلى داخل أُطر التقليد، وتتكرر هذه الموضوعات، تماماً، كما تتكرر الموضوعات القديمة.

لكن لم تعد هذه الموضوعات متصلة اتصالاً مباشراً بالأحوال الاجتماعية الحقيقية، بل توجد هنا محاولة التعميم الفلسفي للواقع والحقيقة، وادراك قوانين الحياة وفهمها، وفي الشعر العربي القديم غالباً ما يعبّر عن هذه المحاولات في معتقدات وأحكام متشائمة عن فناء الحياة، والموت المحتم، وتقلّب القدر والقضاء وظلمهما. ويتكرر بشكل مستمر الموضوع عن التأملات الليلية ضمن منظر السماء الساطعة النجوم، وعن مساواة كل الناس بعد الموت، وعن حقارة الإنسان أمام قوى الطبيعة الخالدة الأبدية، وعن الاعتقاد بعدم الثقة بالمرأة، وعن الفترة السابقة الضائعة. . . إلخ.

ولقد تطورت هذه الموضوعات فيما بعد على امتداد عدد من القرون، وتكرارها وكونها عادية لم يؤثرا على قيمتها عند السامع، وبعد عند القارىء، ورغم أن المشاعر الجمالية عند السامع والقارىء المتأخرين لم توحد الرضى في جدة الموضوع وحداثته وطرافته وعدم عاديته فحسب، بل في إعطاء القديم المشهور عندهم بشكل تعبيري أصيل جديد، فإن هذه الموضوعات المفضلة المحببة في الشعر الكلاسيكي العربي كانت قد عوملت بشكل أو بآخر من قبل «شعراء الجاهلية».

إننا، بقراءة القصيدة بانتباه، يمكن أن نعثر في نفس الوقت على نموذج البطل مؤلف القصيدة أو ذلك الشخص، الذي تهدى له القصيدة، أو قيلت عنه، حيث يوجد أيضاً البطل الثاني، وغالباً ما يخفي البطل الثاني البطل الأول، الذي يصبح فيه الأول (المؤلف) وكأنه بطل شكلي، لا يمكن إهماله وتركه، لكنه ربما كان أقل أهمية عند المؤلف ذاته من البطل «الثانوي».

إن «بطل القصيدة الثاني» هذا هو الطبيعة. ربما كان هذا القول بطغيان الطبيعة على الإنسان لأول وهلة متناقض الظاهر، لكن يمكن تأكيد ما قلناه عن طريق المقارنة. البطل الإنسان يعبر عنه في أكثر الحالات من قبل الشاعر بشكل تقليدي، كما يلاحظ هذا في معلقات امرىء القيس، والأعشى، والنابغة، وعنترة، وطرفة. لكن من أجل التعبير عن ظواهر الطبيعة توجد عند الشاعر ذخيرة كبيرة من العناصر التعبيرية، الفردية التي تجعل منها (من الطبيعة) شيئاً حياً.

إننا لا نعثر في مواضيع البكاء، ـ حتى في رثاء الشاعرة الخنساء لأخيها صخر، ـ على تلك الدرجة من الفردية، والذاتية، ومن العاطفة

والانفعال والتأثر، ومن الصورة الحية، كما نجد ذلك، مثلاً، في وصف الظبية، الضالة التائهة في البحث عن أولادها. ولم يتمكن أي شاعر من شعراء الشعر القديم من وصف حزن الأم التي فقدت ولدها، كوصف الشاعر الحيوي المؤثر فقد هذه الظبية لولدها. وتبدو خصائص الفهم والإدراك الإبداعيين عند الشعراء «الجاهليين» في هذا جلية واضحة، ومثل ما يدرك الكرم من خلال صورة المطر، فكذلك تفهم العواطف الإنسانية من خلال ظواهر الطبيعة. إذ كان أسهل للشاعر أن يصف العالم الداخلي للإنسان من خلال تشبيهه بما يشبهه من «العالم الخارجي»، المتجسد في الطبيعة. وبما أن الشاعر لم يتمكن بعد من التعبير عن عاطفة الإنسان، فإنه يشرحها ويوضحها في النماذج الحيوانية

أفتلكَ، أم وحشيةٌ، مسبوعةٌ ... خذلَتْ، وهاديةُ الصِّوار قِوامُها؟

خنساءُ، ضيّعتِ الفريرَ، فلم يَرِمْ ... عُرضَ الشقائِقِ طَوْفُها، وبُغامُها

لِمُعفَّرٍ، قَهْدٍ، تنازَعَ شِلْوَه ... غُبْسٌ، كواسِبُ. ما يمنُّ طَعامُها

صادفْنَ منها غرّةً، فأصبْنَها ... إن المَنايا لا تَطيشُ سِهامُها

باتتْ وأسْبَلَ وَاكِفٌ من دِيمَةٍ ... يروي الخَمائِلَ، دائماً تَسْجامُها

تَجْتافُ أصْلاً، قالِصاً، مُتَنَبِّذاً ... بعُجوبِ أنْقاءٍ. يَميلُ هيامُها

حتى إذا انحسَر الظلامُ، وأسفرتْ ... بَكَرتْ، تَزِلُّ عن الثرىٰ أزْلامُها

عَلِهَتْ، تبلد في نِهاءِ صَعائِدٍ ... سَبْعاً، تُؤاماً، كامِلاً أيامُها

حتى إذا يئست، وأسحق حالق ... لم يُبْلِهِ إرضاعها، وفطامها[1]

(١٠٦ ـ ١١٠، ١١١)

(١) المعلقات العشر، ص ١١٠ . ١٠١.
(أفتلك الأتان تشبه ناقتي، وحشية: بقرة وحشية، مسبوعة: أكلت السباع أولادها، خذلت: تأخرت عن القطيع، الصوار: القطيع، خنساء: صفة لبقر الوحش، الفرير: ولد البقرة، الشقائق: أرض غليظة بين رملتين، طوفها: ذهابها ومجيئها، بغامها: صوتها،

وإذا ما قارنا، تناسب الأشعار الكمي، التي تصف النعامة في قصيدة علقمة مع الأشعار التي يتحدث فيها عن حبيبته وعن شخصه ذاته، يبدو واضحاً أن هذا الوصف بصورة خاصة، يؤلف صلب القصيدة، التي كان تركيبها هكذا:

١ـ فراق المحبوبة.

٢ـ تذكر الماضي.

٣ـ وصف الحبيبة.

٤ـ وصف النعامة.

٥ـ الجزء الغنائي الشعري «الذي يشتمل على الأقوال المأثورة في نماذج» الكرم الذي يحرم الإنسان من الغنى لحد العدم، أما البخل فسيذكرونه، رغم أنه يحفظ ذلك الذي يتميز به، أو يمدح البخل فقط عندما يكون في المحافظة على الحبيب إلى القلب.

٦ـ وصف مجالس الشراب.

= المعفر: الذي سحب في التراب، مَهد: أبيض. تنازع: تعاطي. شلوه: جلده، غبس: ذئاب، كواسب: تكسب الصيد، أسبل: استرخى، باتت هذه البقرة بعد فقدها ولدها ممطورة. القالص: المرتفع. عجوب: أصل الذنب. أنقاء: كثبان رملية. أسفرت: دخلت في الاسفار. بكرت: غدت بكرة. تزلّ: تزلق. الثّرى: التراب الندي. أزلامها: قوائمها التي كانها قداح. علهت: خفة في جزع. تبلّد: لا تدري أين تمر. النهاء: الغدير. صعائد: مكان. توءماً: جعل كل ليلة تؤما. يئست: أي من ولدها. أسحق: ارتفع. حالق: ضامر. أي: لم يذهب به كثرة ارضاعها ولا فطامها إياه، ولكن ذهب به فقدها ولدها وتركها العلف).

موضوعات هذه القصيدة غير متماسكة تماسك وصف النعامة، الذي يتميز بترابطه الكامل الأوضح، وبقيمته الفنية، وإيقاعه الموسيقي، مما يدعو إلى استخلاص النتيجة التالية: إن النعامة هنا هي البطل الأساسي في القصيدة، الذي تركز حوله اهتمام الشاعر.

ومثل هذا المكان يشغله الحصان في معلقة امرىء القيس، وقطيع الذئاب في «لامية» الشنفرى، أو الظبي في قصيدة النابغة الذبياني، حيث يبدو بشكل واضح تناسب عدد «الأبيات» المترابطة، التي تحتوي على وصف الظبي، مع الأجزاء الأخرى أو الأغراض الأخرى من القصيدة.

سنعود الآن إلى البطل النموذجي المثالي المحلّل من قبلنا؛ إن من أهم صفاته المميزة له وجود التعارض والتناقض في كامل وجوده. إنه بشكل رائع شجاع وقاسٍ بالنسبة للأعداء، ويثق جداً بأقربائه وأبناء قبيلته، وفي حبه لمحبوبته. يبكي سيولاً من الدموع، عندما يقف عند الديار المهجورة، رغم أنه في المعارك بطل مغوار لا يخاف. وهو يمضي عدداً كبيراً من الأيام في الطريق الجاف في التيه والصحراء، ولا يوجد أحد غيره يقوى على ذلك، دون أن يشعر بالتعب، ويشرب في مجتمع الأصدقاء والغواني. في كل هذا يظهر علم الجمال المختص في الشعر العربي القديم. وعلم الجمال «المتطرف» وهو التغني بالقوة الجسدية والعاطفية. وهذا التشبع العاطفي هو ذاته الذي يؤلف الجانب الأقوى في الشعر البدوي القديم. حيث أن كل شيء هنا موجه لإيقاظ عاطفة السامع، لكن ليس بطريق القصص المتتابع، الذي يدخل العاطفة بالتدريج، بل بمساعدة التغيير الحاد للموقف، أو الموضوعات، أو الحالات النفسية، التي تكوّن جواً نفسياً خاصاً محدداً.

ولهذا ربما كان من غير الممكن التحدث عن «عدم الارتباط» في

تنوع الموضوعات في القصيدة العربية القديمة، كما نتكلم على عيب من عيوب القصيدة، ذلك لأن هذا التنوع صفة من صفات الشعر البدوي، ذلك الشعر الذي يحفل بالذخيرة العامة للتفكير في هذه المرحلة من مراحل التطور الاجتماعي، فالإنسان لم يدرك بعد القوانين العامة للحياة وهو يدرك ويفهم لا بالاعتماد على المقاييس والأُسس الفلسفية، بل، بشكل تصويري، عاطفي، أكثر منه منطقي. والمقارنة - التداعي من أهم صفات تفكيره، وتعبيره التصويري. ولهذا فإن الانتقال غير المنتظر من موضوع إلى آخر في القصيدة يقوي الأثر العاطفي في السامع، من جهة، ومن جهة أخرى، فإن هذا الانتقال، الذي يمكن أن يكون، دون إدراك، محضّراً باللعب الدقيقة للمقارنات، التي تظهر عند الشاعر والسامع، ليس كما يعتقد (بغير انتظار) إذ توجد بين الموضوعات رابطة قوية، تربط المواضيع في كل موحد، ولهذا، إذا أعبنا الشعر العربي القديم بعدم الاستكمال لا نكون قد أخذنا بالحسبان الارتباطات التي تحدث بالمقارنات، التي توجد فيه، وتحدد طبيعة صور التعبير الفني ونظامه (أي أن الشعر الجاهلي يستعمل هذه المقارنات بشكل رئيسي، وهي التي تربط القصيدة بشكل أقوى).

ولهذا أمن الممكن أن نعزل موضوع اللقاء مع الحبيبة عن موضوع الفراق عند امرىء القيس، حيث وحد بين هذين الموضوعين بالبيتين الأول والثاني:

خليلي مرا بي على أم جندب ... نقض لبانات الفؤاد المعذّب
ألم ترياني كلّما جئت طارقاً ... وجدت بها طيباً وإن لم تطيّب

. . . .

تبصّر خليلي هل ترى من ظعائن ... سوالك نقباً بين حزمي شعبعب

علون بأنطاكية فوق عقمةٍ　　　كجرمة نخل أو كجنة يثرب

فللّهِ عينا من رأى من تفرق　　　أشت وأنأى من فراق المحصّب[١]

وهكذا أيضاً بالمقارنة والتقابل يرتبط موضوعا الفراق مع المحبوبة، والارتحال في الصحراء مع بعضهما، في نفس القصيدة:

.... عاشق　　　بمثل غدو أو رواح مؤوب

بأدماء حرجوج كأن قتودها　　　على أبلق الكشحين ليس بمغرب[٢]

(٤٨ ـ ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥)

وعلى هذه الطريقة قد وضع الانتقال من موضوع اللقاء إلى موضوع الفخر في قصيدة عنترة، وهنا نرى مقابلة المسرح الوجداني

---

(١) امرؤ القيس، ديوان، ص ٤٢ ـ ٤٣ (طبعة دار المعارف بمصر، عام ٩٥٨). (الظعائن: النساء في الهودج. الحزم: ما غلظ من الأرض. النقب: الطريق في الجبل. شعبعب: اسم ماء. يقول: هذه الظعائن سلكن هذا الطريق بين هذين الموضعين المحيطين بشعبعب).

ـ قوله: «علون بأنطاكية»: أي علون الخدور بثياب عملت بأنطاكية، وتلك الثياب فوق عقمة هي ضرب من الوشي. وقوله: «كجرمة نخل»، وهو ما يصرم من البسر، فشبه ما على الهوادج من ألوان الوشي والعهون بالبسر الأحمر والأصفر مع خضرة النخل. الجنّة: البستان، وخصّ يثرب لأنها كثيرة النخل.

ـ قوله: «فللّه عينا من رأى»: يعظّم أمر الفراق. أشت وأنأى: أي أشد بعداً وفرقة من فراق المحصّب، وهو موضع رمي الحجار بمنى، وإنما سمي بالمحصب لأنه يرمى فيه بالحصباء، وهي الحجارة الصغار، وإنما ذكر فراق المحصب لأنه يرمى فيه من كل جهة ثم يتفرقون بعد انقضاء الحج ويأخذ كل واحد منهم إلى جهته، فلا فراق أشد منه.

(٢) نفس المصدر، ص ٤٤ و ٤٥. (يقول: إذا بعدت ممن تهوى سلوت عنه، وانقطعت لبانتك من السفر. المؤوب: من التأويب، وهو أن يسير النهار كلّه حتى يؤوب صاحبه مع الليل فينزل ويستريح، أي رواح ذو تأويب. الأدماء: الناقة انبيضاء. الحرجوج: الطويلة على وجه الأرض. القتود: أداة الرحل، وشبه الناقة لنشاطها وسرعتها بالحمار الوحشي، فكأن رحلها عليه. المغرب: الأبيض الوجه، وهو عيب).

تنوع الموضوعات في القصيدة العربية القديمة، كما نتكلم على عيب من عيوب القصيدة، ذلك لأن هذا التنوع صفة من صفات الشعر البدوي، ذلك الشعر الذي يحفل بالذخيرة العامة للتفكير في هذه المرحلة من مراحل التطور الاجتماعي، فالإنسان لم يدرك بعد القوانين العامة للحياة وهو يدرك ويفهم لا بالاعتماد على المقاييس والأسس الفلسفية، بل، بشكل تصويري، عاطفي، أكثر منه منطقي. والمقارنة - التداعي من أهم صفات تفكيره، وتعبيره التصويري. ولهذا فإن الانتقال غير المنتظر من موضوع إلى آخر في القصيدة يقوي الأثر العاطفي في السامع، من جهة، ومن جهة أخرى، فإن هذا الانتقال، الذي يمكن أن كون، دون إدراك، محضّراً باللعب الدقيقة للمقارنات، التي تظهر عند ر والسامع، ليس كما يعتقد (بغير انتظار) إذ توجد بين الموضوعات ؛ قوية، تربط المواضيع في كل موحد، ولهذا، إذا أعبنا الشعر بي القديم بعدم الاستكمال لا نكون قد أخذنا بالحسبان الارتباطات ي تحدث بالمقارنات، التي توجد فيه، وتحدد طبيعة صور التعبير فني ونظامه (أي أن الشعر الجاهلي يستعمل هذه المقارنات بشكل ،، وهي التي تربط القصيدة بشكل أقوى).

ولهذا أمن الممكن أن نعزل موضوع اللقاء مع الحبيبة عن موضوع فراق عند امرىء القيس، حيث وحد بين هذين الموضوعين بالبيتين لأول والثاني:

خليلي مرا بي على أم جندب نقض لبانات الفؤاد المعذّب

ألم تریاني كلّما جئت طارقاً وجدت بها طيباً وإن لم تطيّب

. . . .

تبصّر خليلي هل ترى من ظعائن سوالك نقباً بين حزمي شعبعب

لا بد من البحث العلمي في موضوع واحد بدراسة الآثار الفنية لكل شاعر أو ناثر كبير مشهور، بدقة وموضوعية. وترينا مثل هذه الدراسة في كثير من الحالات أن الأدباء المتباعدين في حياتهم وعصورهم تاريخياً قد يكونون أقرب . في النسب الأدبي، وطريقة التعبير . من بعض معاصريهم، وهذا لا يدل فقط على وجود «مرحلة التجديد والإبداع»، و «العودة إلى القديم»، إلخ . . . بقدر ما يدل على وجود اتجاهات أدبية وتيارات سائدة في مراحل زمنية طويلة أو قصيرة.

إن دراستنا هذه تحاول إيجاد بعض الضوابط والقوانين العامة لنطام التعبير الفني للأدب باللغة العربية من القرن السادس إلى الثاني عشر. ونسعى جاهدين لدراسة تطور نظام التعبير الفني في الأدب العربي في هذه المرحلة من دراسة الشعر الملحمي الأكثر قدماً، في مرحلة مذهب الطبيعية في التفكير الفني، (أو العفوي . المادي) الخاص بالمجتمع القبلي التركيب (الطبقة الاجتماعية)، وانتهاء بأعقد النظم، المؤسسة على النظام الفلسفي الموضوعي المثالي المكتمل.

أثناء دراسة الأدب العربي في مراحل نشأته الأولى لا بد من الاعتماد فقط على القصائد الشعرية، والمؤلفات النثرية لتلك المرحلة، ذلك لأنه في هذه المرحلة لم تكن قد ظهرت أية أعمال نظرية نقدية. أما الأدب العربي في المراحل اللاحقة فإنه يحتوي على عدد غير قليل من هذه المؤلفات النقدية، التي سنقوم بتحليل الجزء الأساسي منها بشكل مفصل، فيما بعد، في دراستنا هذه. ومن الضروري الإشارة إلى أن مصطلح «الحضارة العربية القديمة» يستعمل أحياناً للدلالة على الأدب العربي القديم، أي الأدب العربي قبل الإسلام . في الجاهلية، ومن أجل المرحلة المتأخرة اللاحقة بعد ظهور الإسلام . يستعمل

للشعر العربي القديم، أما الآن فسنقف عند خصائص هذا الجانب التصويري، التي تشتق من النظرات والآراء الجمالية للعرب قبل الإسلام، والتي تطور الشعر العربي بالاعتماد عليها.

إن العلاقة الوثيقة بين الإنسان والطبيعة هي العنصر الأساسي المحدد في صناعة نظام التصوير الفني في الشعر العربي البدوي. فالطبيعة تعطي الشاعر المادة من أجل الخلق الفني، إذ ليس عنده أية علاقات أو روابط جانبية. ويعثر بصورة خاصة في أشعار امرىء القيس، على صور ونماذج أكثر تعقيداً جاءت بها المعرفة التامة، وحضارة الشعوب المجاورة ـ الفرس والبيزنطيين، لكن هذه النماذج تمر في شعره عرضاً، في استطرادات محدودة، دون أن تحدد نظام التصوير الفني للشعر. وتوجد في أساس هذا الشعر دوماً الصورة (النموذج) البصرية المحددة، التي تؤلف أساس القصيدة وهيكلها. والتي يلعب فيها ذلك الدور، الذي يلعبه الموضوع في الشعر الحديث. ويمكن أن يكون في القصيدة عدد من أمثال هذه الموضوعات، أو بالأحرى، ذلك الذي قد حددناه حتى الآن بأنه موضوع، والذي يجب أن نسميه صورة أو نموذجاً (لا موضوعاً)، ذلك النموذج المتطور على مرّ العصور... ولا تقدم القصيدة العربية، في الواقع، حوادث متطورة، بل تعاقب لوحات، وصور، ونماذج مترابطة مع بعضها باتحاد وتماسك، ممثلة قيمة مستقلة لا كجزء من كل بل ككل كامل.

ولقد تكلم على هذا الدارسون الذين درسوا وحللوا الشعر العربي القديم، مشيرين إلى الدور الكبير «للصورة» في ذلك الشعر، ولكنهم اعتبروا الإكثار من هذا الوصف «عيباً ونقصاً» في الشعر العربي القديم. وإنه لمن الصعوبة بمكان أن نتكلم هنا على «العيب والنقص»، ذلك لأن

هذا التكلم يفترض أن نملك مقياساً ومعياراً نقيس به كل آثار الإبداع الشعري لكل الشعوب. وبالمناسبة فإنه من الصعوبة أن نتصور أي شيء من وجود مثل هذا المعيار. فالشعر العربي القديم يتميز بالتشبيهية والتصويرية، وكأنه يعطي لوحة غير متحركة للعالم، موضحاً ومنيراً بشكل رائع وحيوي الأجزاء دون أن يوحد هذه الجزئيات مجتمعة، أو، بالأصح، توجد هذه الرابطة، لكن كل أجزاء هذه اللوحة توجد كما لو كانت على مستوى واحد، كلها مفيدة، وهامة، وقيمة، وكلها محسوسة، وملموسة، ومشعور بها.

وعمل التفكير الإبداعي الشعري يسير بطريق إظهار الصفات المتشابهة، من جهة أولى، بين مختلف ظواهر الطبيعة، ومن جهة أخرى ـ إيجاد المشابهة بين الكون (العالم الأكبر)، وبين العالم الأصغر (الإنسان). ولذا فمن أهم الطرق لبناء الصورة الفنية في الشعر العربي هو ـ التشبيه، الذي تعامل به الشعراء بمهارة فائقة، وبدقة، وكمال. لكن في الشعر العربي القديم فقط عبّر التشبيه عن الرؤيا الخاصة للعالم، وقد استمد التشبيه عناصره هنا فقط من علم الجمال «على مذهب الطبيعة» عند العرب البداة، (وفيما بعد، امتلك التشبيه صفات جديدة تماماً، سنحاول تبيانها فيما بعد). فبالنسبة للشعر العربي القديم كان تشبيه أصابع الفتاة بالدودة الوردية، شيئاً طبيعياً، ولم يدع للتعجب قول طرفة عن نفسه:

إلى أن تحامتني العشيرة كلها (وأفردت أفراد البعير المعبد)[1]

لقد كان الشعر العربي القديم قد استعمل مجموعة من النعوت

(١) المعلقات العشر، ٧٥ معلقة طرفة.

والصفات والتشبيهات المعتاد عليها، والتي تتكرر من قصيدة إلى أخرى، وأحياناً بتغييرات في الشكل غير كبيرة. ولقد وضع فقهاء اللغة العرب في وقت متأخر جدولاً لأمثال هذه التشبيهات الدائمة، والانعكاس الشائق المثير لحب الاطلاع يمكن أن يعثر عليه في ملحمة عنترة: إذ يسوق عنترة بمباراة شعرية أكثر من (٥٠) صفة من أوصاف السيف الدائمة، ومثل هذا العدد من أوصاف «الرمح»، والحصان، والجمل، إلخ... كالرمح الثاقب، والخارق، والسيف القاطع، والقاصم، وكل هذه الأوصاف بالاشتقاق أسماء أفعال، تعني الأعمال التي تحصل نتيجة استخدام العنصر الموصوف.

وتتحدد كل هذه النعوت مع تلك الكلمة التي تحددها بكل واحد غير منفصل، حيث أصبح استعمال هذه اللفظة دون نعوتها وصفاتها غير ممكن (قارن: سيف صارم، سيف يماني، سيف فولاذي دمشقي). وقد استعملت أعداد كبيرة من الصفات كنعوت دائمة مستمرة وحلّت محل الإسم. (كالفيصل: أي السيف القاطع، والغضنفر: أي الأسد المزمجر).

وبغض النظر عن المترادفات فإن مجال استعمال كل صفة كان محدداً بدقة متناهية، ولهذا يمكن التحدث، بصورة خاصة عن الصفات الدائمة. ولا يمكن القول مثلاً: «رمح يمني» أو «سيف سمهري» بل «سيف يمني (أو سيف مشرفي)» و «رمح سمهري»، مع أنه من المشكوك فيه أنه قد أدرك من قبل الشعراء أنفسهم، ومن قبل سامعيهم، ذلك الاختلاف بين هذه المواقع والتسميات الجغرافية. وصفة «مستقيم» لا تستعمل مع لفظة «سيف»، مع أن السيوف عند العرب القدماء كانت مستقيمة، ويمكن استعمال لفظة «مستقيم» فقط مع لفظة «رمح»، والفتاة الجميلة دائماً «مستقيمة القوام، ممتلئة الصدر» و «بيضاء» (الجلد الساطع

الأبيض يطابق مفهوم غير العبد، أي الشخص الحرّ المولود)... إلخ.

وظهور (علم جمال المألوف) في موضوع الشعر العربي القديم بشكل كامل يتعلق بنظام التصوير. لكن التقليدي (العادي، المتكرر) لا يحذف هنا الجديد (غير العادي)، بل على العكس، يفترضه ويفترض وجوده، ذلك لأن التشبيه العادي يمكن أن يعطى في كل مرة بشكل جديد، ويعثر عليه في مختلف الموضوعات ولهذا يتلقى صباغاً عاطفياً جديداً متميزاً.

إن ذخيرة التشبيهات العادية في الشعر العربي القديم كبيرة، نسبياً. فإذا ما تتبعنا المنهج التقليدي للقصيدة يمكن أن نسمي عدداً كبيراً من التشبيهات العادية المستعملة؛ بقايا أماكن النزول المهجورة يشبهها الشاعر بخطوط قلم باهتة (مع تفرع داخل هذا التشبيه)، والمحبوبة تشبّه بالظبي أو الغزال، لكن حتى هذا التشبيه التقليدي يستعمل كل مرة بطريقة جديدة. وفي موضوع اللقاء «أو الفراق» غالباً ما يصادف تشبيه وجه الفتاة بالشمس أو المصباح (هذا التشبيه والتشبيهات مع الغزال والخاتم قد أصبحت كلياً علامات ودلائل فن النظم «الشرقي»). لكن هذه التشبيهات محددة هنا، أمام ناظرها نموذج بصري ساطع، هو أساس الشعر الجاهلي، لا نموذج لفظي، محروم من المضمون البصري المحدد كما حدث هذا بعد في الشعر العربي الكلاسيكي.

وإنه لمن المفيد أن نقارن ونقابل بين بعض هذه التشبيهات المعتادة عند شاعر معين أو عند عدد من الشعراء، من أجل أن نتتبع طرق تحديدها وتعيينها وتخصيص نوعيتها.

عفت الديار: محلّها فمقامها بمنى، تأبد غولها، فرجامها

فمدافع الريان عُرّي رسمها خلقاً، كما ضمن الوحي سلامها
وجلا السيول عن الطلول، كأنها زبر، تجد متونها أقلامها[1]

(١٠٦ - ٩٦، ٩٧)

* * *

لخولة أطلال ببرقة ثهمد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد[2]

(١٠٦ - ٧٥)

فبغض النظر عن فقدان التشبيهات هنا، من غير الممكن أن نلوم الشعراء عامة لأنهم يكررون. إذ نقع في كل مرة على صورة بصرية مختلفة، وحالة عاطفية مغايرة، لا تخضع للتحديد أحياناً.

وفي نظام التشبيهات في الشعر العربي يمكن أن يميز وبسهولة بين «طبقتين ثقافيتين (حضاريتين)».

أحد مجموعات التشبيهات يتوافق مع درجة فطرية بدائة من درجات الفهم والإدراك الاجتماعي والشعري، حيث تستعمل أية ظاهرة من ظواهر الطبيعة كمادة للتشبيه، تلك الظواهر التي تمتلك في إدراك الشاعر نفس القيمة الجمالية.

---

(١) محلّها ومقامها: حيث حلوا وطال قيامهم. تأبد: توحش. غولها ورجامها. محلان أو جبلان، مدافع: صحارى، الريان: اسم واد. الوحي: جمع وحي وهو الكتاب. سلامها: الحجارة (أي أن آثار الديار كالكتابة في الحجارة لا ترى). جلا: أي جلت. زبر: كتب. تجد: تجدد. المتون: الظهور. أقلامها: أي إعادة الكتابة. (المعلقات العشر، ص ٩٦ و ٩٧. شعر لبيد).

(٢) المعلقات العشر، ص ٧٥، معلقة طرفة.

أما مجموعة التشبيهات الثانية فتعكس درجة أرقى من درجات الوعي والإدراك الجماليين. فقد تميزت فيها تلك المواد أو الظواهر التي لا تمتلك قيمة جمالية، ولهذا لا يمكن أن يهتم بها كمواد للتشبيهات. ومن المثير أن يعثر على هاتين المجموعتين من التشبيهات في شعر نفس الشاعر. وإذا كانت التشبيهات من المجموعة الأولى تكثر عند الشعراء الأكثر قدماً، فغالباً ما تصادف تشبيهات المجموعة الثانية عند امرىء القيس والنابغة وغيرهما من المتأخرين، نسبياً.

ومن أهم صفات مجموعة التشبيهات الأولى، ارتباطها مع الحياة البدوية ـ حياة التنقل والترحال. كما يرى ذلك في الأشعار التالية:

فسحت دموعي في الرداء كأنها ... كلى من شعيب ذات سح وتهتان[1]

(٤٨ ـ ١٧٢)

فدمعهما سكب وسح وديمة ... ورش وتوكاف وتنهملان

كأنهما مزادتا متعجل ... فريان لما تسلقا بدهان[2]

* * *

فأصبحتُ معشوقاً وأصبح بَعْلُها ... عليه القَتامُ سيئ الظنِّ والبالِ

يغطُّ غطيطَ البَكْرِ شُدَّ خناقُه ... ليقتلَني والمرءُ ليس بقَتّالِ

(١) امرؤ القيس، ديوان، طبعة بيروت، ١٩٥٨) ص ١٧٢، (طبعة مصر، دار المعارف ١٩٥٩: ص ٩٠، (كلى الشعيب: المزادة. وكلاها: رقع تكون في أصول عراها، وأكثر ما يسيل الماء منها. التهتان: السيلان).

(٢) امرؤ القيس، ديوان، طبعة مصر، ص ٨٨. (شبّه ما يسيل من عينيه بما يسيل من المزادة التي فرغ من عملها ولم تدهن مواضع خرزها، وذلك أكثر لسيلانها، فريّان: بمعنى مغريتين وهي التي فرغ من خرزها وعملها. وتسلقا: تدهنا).

أيقتلني وقد شَغفتُ فؤادَها كما شغفَ المهنوءةَ الرجلُ الطالِي[1]

(٢٨ ـ ٨٨، ٣٢، ٣٣)

* * *

فما وجدت كوجدي أم سقب أضلّته، فرجعتِ الحنينا[2]

* * *

وما زالَ تَشرابي الخمورَ، ولذّتي وبيعي، وإنفاقي طريفي ومُتلَدي

إلى أن تحامَتْني العشيرةُ كلُّها وأفردتُ إفرادَ البعيرِ، المعبَّدِ

لَعَمرُك، إن الموتَ، ما أخطأ الفتىٰ لكالطِّوَلِ المُرْخَىٰ، وثنياهُ باليَدِ[3]

(١٠٦ ـ ١٠٩، ٨١، ٨٣)

لكن لا يمكن أن نضع تصوراً عن الشعر العربي القديم، وعن نظام التصوير الفني فيه، بصورة خاصة، بالاعتماد على الأمثلة التي سقناها، ذلك لأنه إلى جانب هذه الصور والنماذج المشابهة، الفطرية البدائية بشكل وافٍ، توجد أيضاً، في هذا الشعر القديم نماذج وصور، ترضي تماماً المثل الجمالية المعاصرة، نماذج وصور أنيقة وظريفة.

---

(١) نفس المصدر السابق، طبعة مصر، ص ٣٢، ٣٣، طبعة بيروت، ص ١٤٢. (القتام: الغبار. يغط غطيط البكر، أي لغيظه علي (لغيظ زوجها) يردد صوتاً كصوت المختنق. والبكر: الفتي من الإبل، وهو صعب عند الرياضة فيشد حبل في خناقه ليراض به فيسمع له غطيط. ليس بقتال: أي ليس من أهل السلاح).

(٢) المعلقات العشر. شعر عمرو بن كلثوم، ص ١٠٩ (أم سقب: ناقة. وسقبها: ولدها الذكر. أضلته: ضلّ منها، فرجعت الحنين أي رددته حزناً على ولدها).

(٣) (شعر طرفة). (الطول: الحبل. أي أن الإنسان قد مد له في أجله وهو آتيه لا محالة، وهو في يدي من يملك قبض روحه، كما أن صاحب الفرس الذي قد طول له إذا شاء اجتذبه وثناه إليه).

وإضافة إلى النماذج والصور التي تعكس المستوى المرتفع لتطور الحضارة. تلك النماذج والصور التي أصبحت مرتبطة مع الحياة الحضرية وحياة الاستقرار أكثر من ارتباطها مع الحياة البدوية ـ حياة التنقل، والتي تحمل في طياتها آثار الحضارة والثقافة الفارسية، والبيزنطية، إضافة إلى كل هذه النماذج فإنه يمكننا أن ندخل في هذه المجموعة أيضاً مجموعة النماذج والصور، المأخوذة من التصورات الحقيقية لهذا الواقع الجديد. وتبدو هذه التشبيهات وكأنها مختارة ومنتقاة ومفهومة مدركة، جمالياً، وهنا يظهر بوضوح أنه لم يعد الشاعر غير مبالٍ بموضوع وغرض التشبيهات.

فإذا كان طرفة قد شبه نفسه بجمل أجرب مطلي بالقار، ذلك الجمل الذي يتجنبه الجميع، فإن هذا التشبيه، قطعاً، لا يخدم غرض تحقير الصورة والنموذج، إنه ضروري فقط كواسطة من أجل تأكيد وحدة البطل وانعزاله. وعندما قال امرؤ القيس بأن الدموع تنهمر عنده من عينيه، كالماء من قربة خرقة بالية، إنه لم يقل ذلك كي يضحك على دموعه وبكائه، لكنه بكل سهولة كان بحاجة إلى مشبه به أكثر وضوحاً، إذ لم تكن القيمة الجمالية مهمة بالنسبة له، وبكلمة أخرى فإن كل مواد التشبيه تمتلك عنده قيمة جمالية واحدة.

لكن الأساس الجمالي في تشبيهات المجموعة الثانية شيء آخر، فالشاعر هنا يختار تلك المواد، التي تمتلك، برأيه، قيمة جمالية أكبر وأفضل، وهذه المواد ذات القيمة الجمالية الجيدة هي التي يستعملها فقط كمادة للتشبيه.

كانت تشبيهات المجموعة الثانية أساس نظام التصوير الفني في الشعر العربي الكلاسيكي. ففي نفس الوقت الذي امتنع فيه الشعراء

المتأخرون عن تشبيهات المجموعة الأولى لامتناعهم عن الفطري البدائي (منذ أيام عمر بن أبي ربيعة)، غدت نماذج التشبيهات الأولى الفطرية مادة للضحك والهجاء (كما هو الحال عند أبي نواس).

وقد تميزت بين تشبيهات المجموعة الثانية، في الشعر العربي القديم، مجموعة من التشبيهات المعتادة، الدائمة، المتكررة، لكن، بشكل عام، فإن هذه التشبيهات، رغم تكرارها عند الشعراء، أكثر تنوعاً من تشبيهات المجموعة الأولى، كما يرى ذلك من الأمثلة التالية:

تبصر خليلي هل ترى من ظعائن   سوالك نقباً بين حزمي شعيعب
علون بأنطاكية فوق عقمة   كجرمة نخل أو كجنّة يثرب[1]

* * *

أغادي الصَبوحَ عند هِرٍّ وفَرْتَنى   وليداً، وهل أفنى شبابي غيرُ هِرْ
هما نعجتانِ من نعاجِ تَبالةٍ   لدى جُؤذرَينِ أو كبعضِ دُمى هَكِرْ
إذا قامتا تضوّع المسكُ منهما   نسيمَ الصبا جاءت بريحِ من القُطُرْ
كأن التجارَ أصعدوا بسَبِيئةٍ   من الخُصِّ حتى أنزلوها على يُسُرْ[2]

(٤٨ ـ ٣٢، ٤٣، ١١٠، ١١١)

* * *

(١) امرؤ القيس، ديوان، ص ٤٢ . ٤٣.

(٢) امرؤ القيس، ديوان، (بيروت، ص ٩٩)، (مصر، ص ١١٠ و ١١١). (هرّ وفرتني: جاريتان، الصبوح: شرب الغداة. شبّه هر وفرتنى ببقرتين حانيتين على جؤذرين في سعة عيونهما، وسكون مشيتهما. تبالة: موضع تألفه الوحوش. الدّمى: التصاوير. هكر: مدينة باليمن. وقوله: «أو كبعض» لم يرد أن ينقض أحد التشبيهين ويثبت الآخر. القطر: عود البخور، وصف أنهما ذوات طيب وتنعم. السبيئة: الخمرة المشتراة، الخص: موضع

ويا ربَّ يومٍ قد لهوتُ وليلةٍ بآنسةٍ كأنها خطُّ تِمثالِ
يضيء الفراشَ وجهُها لضجيعِها كمصباحِ زيتٍ في قناديل ذبّالِ
كأن على لَبّاتِها جمرُ مُصطَلٍ أصابَ غَضَىً جَزْلاً وكفّ بأجذالِ[1]

(٤٨ ـ ١٤٠)

وأعرضت اليمامةُ واشمخرّتْ كأسيافٍ، بأيدي مُصْلِتينا[2]

(١٠٦ ـ ١٠٩)

* * *

قال عنترة في صباه يصف ابنة عمه عبلة، وكان مغرماً بها:

خطرت فقلت قضيب بان حرّكت أعطافه، بعد الجنوب، صباء
ورنت، فقلت غزالة مذعورة، قد راعها، وسط الفلاة، بلاء
وبدت، فقلت البدر ليلة تمّه قد قلدته نجومها الجوزاء
بسمت، فلاح ضياء لؤلؤ ثغرها، فيه لداء العاشقين شفاء[3]

(٩٢ ـ ٨٥، ٨٦)

بالشام. واليسر: موضع بالحزن وكان امرؤ القيس قد نزل به. فشبه ماء أفواههما بالخمر، وصف الخمر بأكمل صفاتها ليرجع ذلك عليهما.

(١) هناك أيضاً: ص ١٤٠، وص ٢٩. (خط تمثال: أي نقش صورة. الذّبال: الصانعون للفتائل. شبه توقّد الحلي بجمر غضى الذي حجره أبقى الحجر. الأجذال: أصول الشجر، والمصطلي: الذي يقلّب الحجر. كف بأجذال: أي حلق حول الحجر بأصول الشجر).

(٢) المعلقات العشر، ص ١٠٩، تحقيق قباوة، ص ٣٢٨ (معلقة عمرو بن كلثوم). (أعرضت: ظهرت وبدت، اشمخرت: طالت، والمعنى: بدت مستطيلة. المصلت: الشاهر سيفه. والمعنى أن اليمامة ظهرت فتبينتها كما تتبين السيوف إذا شهرت، فاشتقت لذلك لما رأيت موضعها الذي تصير إليه، وكان ذلك أشد لولهي).

(٣) عنترة، ديوان. ص ٨٥ و ٨٦. (خطرت: مرت تتمايل. البان: شجر يطول في استواء، الواحدة: بانة. أعطاف: الواحد عطف: الجانب. الجنوب: ريح حارة. الصبا: مقصور، ويمدّ ريح مهبها من الشرق. الرنو: إدامة النظر مع سكون الطرف. تمه: تمامه، الجوزاء: برج فيه نجوم كثيرة).

إن أناقة هذه التشبيهات وظرافتها لا تعطي سبباً للتكلم على التزييف المتأخر في العصور اللاحقة، بل على العكس، تعتبر ظاهرة مشهورة لإبداع الشعب اللفظي الفني، ذلك الشعب الذي كانت حضارته المادية في بداية سلم التطور، بينما كانت حضارة اللفظة متطورة عنده لدرجة مشهورة.

ومن أهم مميزات فن النظم العربي القديم تشابك التشبيهات، التي يشكل كل منها حلقة منفصلة، ممتلكة قيمة خاصة منفردة، في سلسلة التشبيهات الطولية.

وأحياناً يكون نصف القصيدة، تقريباً، مؤلفاً من سلسلة تشبيهات مقلوبة معكوسة، ومرتبطة مع بعضها باتحاد وتماسك، معطية لوحة عريضة عن الواقع المحيط بالشاعر. وغالباً ما تكون الفقرة (الحلقة) الأخيرة في هذه السلسلة من التشبيهات غير مالكة لرابط مباشر مع بداية السلسلة، ذلك لأن كل حلقة مرتبطة فقط مع الثانية، كما يلاحظ ذلك في شعر امرىء القيس مثلاً:

وغيثٍ كألوانِ الفناقد هبطتهُ ... تعاورَ فيه كلُّ أوطفَ حنَّانِ
على هَيْكلٍ يُعطيكَ قبل سؤاله ... أفانينَ جري غير كزٍّ ولا وانِ
كتيسِ الظِّباءِ الأعفرِ انضرجتْ له ... عُقابٌ تدلت من شماريخ ثَهْلَانِ[1]

(٤٨ ـ ١٧٤)

(١) امرؤ القيس، ديوان، (طبعة بيروت، ص ١٧٤، طبعة مصر، ٩١ و ٩٢)، (وغيث كألوان الفنا: شبّه الكلأ بالفنا في ريه وجدته. والفنا: عنب الثعلب. هبطته: نزلت إليه. تعاور: تداول. الأوطف: سحاب دان من الأرض. الحنّان: الشديد الصوت الذي يسمع لصوته ولرعده حنين كحنين الإبل. أي هبط هذا الغيث على فرس ضخم كهيكل النصارى، يعطيك ما عنده من الجري قبل أن تكلّفه ذلك. الكز: الضنين. الواني: الفاتر المبطىء. انضرجت

ويمكن أن تتكرر التشبيهات في السلسلة، كما هو الحال مثلاً، في إحدى قصائد إمرئ القيس، حيث يشبه الحصان بالظبي، وبعد ذلك، قطيع الظباء بقطيع الأحصنة:

بِعِجْلِزَةٍ قد أترزَ الجَرْيُ لحمَها ... كُميتٍ كأنها هِراوةُ مِنْوالِ

ذعرتُ بها سِرْباً نقيّاً جلودُهُ ... وأكْرعُه وَشْيُ البُرودِ من الخَالِ

كأن الصُّوارَ إذ تَجهَّدَ عَدْوَه ... على جَمَزَى خيلٌ تجولُ بأجْلالِ

فجالَ الصُّوارُ واتقينَ بقَرْهَبٍ ... طويلِ القَرَا والرّوقِ أخنَس ذَيّالِ

فعادى عِداءً بينَ ثورٍ ونَعْجَةٍ ... وكانَ عداءُ الوحش منّي على بالِ

كأني بفَتْخاءِ الجَناحين لِقْوَةٍ ... صَيودٍ من العِقْبان طأطأتُ شِمْلالِ

تَخطَّفُ خِزانَ الشَّرَبَّةِ بالضُّحا ... وقد حَجَرتْ منها ثعالبُ أوْرالِ

كأنَّ قلوبَ الطيرِ رطباً ويابساً ... لدى وكرِها العُنّابُ والحَشَفُ البالي[1]

(٤٨ ـ ٣٧، ٣٨)

= له: أي انقضت للتيس هذه العقاب فذعرته، وذلك أسرع له وأنشط. ثهلان: اسم جبل، شماريخه: أعاليه).

(١) امرؤ القيس، ديوان. (طبعة مصر، ص ٣٧، ٣٨) طبعة بيروت، ص ١٤٤، ١٤٥. (عجلزة: فرس صلبة اللحم. أترز: أيبس. الهراوة: العصا، وهي هنا من آلات الحائك، مع المنوال. نقياً جلوده: أي بيضاء. وأكرعه: موشيّة فيها سواد وبياض، والخال: ضرب من برود اليمن. الصوار: قطيع بقر الوحش، أي كأنها من شدة العدو خيل تجول عليها أجلال بيض. وجمزى: اسم مكان. القرهب: فحل من البقر مسن. الأخنس: القصير الأنف وهو الأشد. القرا: الظهر. الروق: القرن. الذيّال: السابغ الذنب. فعادى عداء: أي صرع واحداً بعد واحد. الفتخاء: اللينة الجناحين، اللقوة: السريعة من العقبان. طأطأت: خفضت. الشملال: الخفيفة السريعة. أي كأني بطأطأتي هذه الفرس طأطأت عقاباً لينة الجناحين، عند الطيران بتأنٍ وسهولة. الخزان. مفردة، وهو ذكر الأرنب. الشربّة وأورال: موضعان كأن الرطب من قلوب الطير وما جاءت به العقاب حديثاً العنّاب، أي كأن قلوب الطير رطبة العناب، وكأنها يابسة الحشف البالي).

وأخيراً يمكن أن نلاحظ نموذجاً فنياً، أقرب إلى المبالغة في التشبيه. وهذا النوع من التشبيهات يعثر عليه عادة بشكل أكثر في فخر الشاعر بذاته، أو في فخره بقبيلته، ومدحه لها، وأيضاً في الهجاء. ومن أهم أشعار الشعر العربي القديم حيث تبدو فيه المبالغة بشكل واضح ساطع هو شعر عمرو بن كلثوم في معلقته. حيث تحمل المبالغة هنا صفة مواتية فطرية:

ملأنا البرَّ حتى ضاقَ عنّا ... ونحنُ البحر نملؤه سفَينا
إذا بَلَغَ الرضيعُ لنا فِطاماً ... تَخِرُّ له الجبابرُ ساجِدِينا[1]

(١٠٦ ـ ١٢١)

وتوجد هذه التشبيهات التي تقرب من المبالغة في شعر امرىء القيس وكأن عنده مقدمة لمبالغات الشعر الكلاسيكي:

فدمعهما سكب وسح وديمة ... ورش وتوكاف وتنهملان[2]

(٤٨ ـ ٧٢)

وعلاوة على الاستعمال الواسع للتشبيه كان التشخيص والتجسيم من العناصر الهامة أيضاً في تشكيل الصورة الفنية في الشعر العربي القديم، وخصائص النظرات والمعتقدات التي كانت عند العرب. بين القرنين الخامس والسادس الميلاديين قد حددت التعامل مع العالم الخارجي المحيط بالإنسان كتعامل مع عالم موحد حي، وانعكست في إبداعهم الفني وفي تجسيدهم وتشخيصهم لكل ظواهر الطبيعة، ولقد تعقدت ظاهرة التجسيم هذه فيما بعد وتطورت وقادت إلى ظهور

(١) المعلقات العشر، ص ١٢١.
(٢) امرؤ القيس، ديوان، ص ٧٢.

«المجاز والاستعارة» في مفهومنا عنهما، وكان ذلك بداية الانتقال من أكثر درجات الوعي والإدراك فطرية وبدائية إلى أكثر درجاتها رقياً وعلواً ووعياً، إذ إننا نقف هنا على منابع استعمال اللفظة المجازي.

ومن جهة أخرى فإنه يوجد في الشعر العربي القديم الكثير من «المجازات والاستعارات» وبتعبير أدق، ليس بعد مجازات واستعارات، بل نماذج وتصويرات أسطورية خيالية بالنسبة للعربي القديم. ومن الواضح، أن مثل هذه النماذج الحقيقية تظهر في تشبيه القضاء والقدر بالوحش المفترس، أو بالقاتل، أو بالمحارب... إلخ. ليس فقط لأن هذه هي الصورة الدائمة في الشعر البدوي، بل يشعر بأنه في إدراك الشاعر يوجد نموذج بصري محدد. وربما، فيما لو أن الحضارة العربية، وبخاصة الفن التصويري التجسيمي، تطورت في اتجاه آخر، فإن تلك البذور الجنينية للإدراك الخيالي الأسطوري، والذي يمكن رصده في آثار الخلق الأدبي الفني العربي القديم، ربما تكونت، وامتلكت تعبيراً بصرياً في فن النحت أو التصوير والرسم. ولهذا فإن نموذج القضاء والقدر، الذي يشغل مثل هذا المكان الكبير ليس في الشعر الجاهلي، بل وفي الشعر العربي الكلاسيكي ربما قد أثر بشكل أو بآخر على تشكل ما يسمى «الفلسفة الجبرية أو الاعتقاد بالقضاء والقدر»، غير مشكل في شكل ونموذج بصري محدد، ولم يمتلك تعبيراً لفظياً محدداً أو دقيقاً.

هذا ما يعطينا إمكانية التكلم على أنه هنا بشكل فعلي واقعي قد بدأ تشكل المجاز والاستعارة:

ألم يَحْزُنْك أن الدهرَ غُولٌ ... خَتورُ العَهدِ يلتهمُ الرِّجالا
أزالَ من المَصانِع ذا نُواسٍ ... وقد مَلَكَ الحُزونةَ والرِّمالا

وأنشبَ في المخالِبِ ذا خليل ... وللزّرادِ قد نَصَب الحِبالا[1]

(٤٨ ـ ١٥٨)

إن هذه الصورة تظهر بوضوح في هذا النص حيث يستعمل الشاعر لفظة غول، بخاصة، روح آكل البشر الشريرة. ومثل هذه الازدواجية في التقاء الشيء المحدد الواقعي والمجازي يعثر عليها في أشعار عمرو بن كلثوم والنابغة:

وإن غداً وإن اليومَ رَهْنٌ ... وبعدَ غدٍ بما لا تَعْلمينا
تريكَ إذا دخلت على خَلاءٍ ... وقد أمِنتْ عيونَ الكاشحينا
ذراعَيْ عَيطلٍ أدماءَ بكرٍ ... هجانِ اللون لم تَقْرأ جَنينا[1]

(١٠٦ ـ ١٠٨)

إن الصورة (نموذج) الشعرية الدائمة (كأس الموت) أو (ماء الهلاك) مجازية مستعارة تظهر بشكل حيّ، الصورة البصرية، المعقدة بواسطة التشبيهات الثانوية العارضة، كما في أشعار عنترة بن شداد:

بَكَرتْ تخوفُني الحُتوفَ كأنني ... أصبحتُ من غَرضَ الحتوفِ بِمَعْزِلِ
فأجبتُها: إنَّ المنيّةَ مَنهَلٌ ... لا بُدَّ أنْ أسقىٰ بكأسِ المنهلِ
فاقنَيْ حياءَكِ لا أبا لكِ واعلمي ... أني امرؤٌ سأموتُ إن لمْ أُقتَلِ
إن المنيَّةَ لو تمثل مثلتْ ... مثلي إذا نَزَلوا بضَنْكِ المنزلِ
والخيلُ ساهمةُ الوجوهِ كأنما ... تسقىٰ فوارسها نقيعَ الحَنظَلِ

(١) امرؤ القيس، ١٥٨ (طبعة بيروت)، (٣٠٩ طبعة مصر). ختور: غدور. يغني الناس).

(١) المعلقات العشر ص ١٠٨.

وإذا حملتُ على الكريهةِ لم أقُلْ   بعدَ الكَريهةِ ليتني لم أفْعَلِ[1]
(٩٢ - ٥٨)

وغدت الصورة المستعارة الدائمة تشبيه الحرب بالحيوان المفترس، المكشر عن أنيابه، ويعثر على هذه الصورة تقريباً عند جميع شعراء الجاهلية.

وإذا قارنا الصورة اللفظية الشعرية عند العرب عن الحرب بالصورة النحتية لتمثال ربة الهة الحرب عند الهنود، فيمكننا أن نقرر بأنه أمامنا على أرض الواقع ظواهر متشابهة معبّر عنها بالإدراك الفني لهذا أو ذاك الشعب «بمادة مختلفة». وإن ذلك الذي تجمّع عند الهنود في تعبير نحتي عن طريق فن النحت والتمثال، قد عبّر عنه عند العرب باللفظة، وطبعاً فإن خصائص المادة (مادة التعبير) قد انعكست في الصورة. وإذا كان عند تأبط شراً هذه الصورة والنموذج محددين بشكل دقيق، فإن امرأ القيس، الذي يتميز بدرجة أكبر من فردية الخلق الأدبي وذاتيته تطورت الصورة عنده إلى مجاز واستعارة.

ومن الصعوبة بمكان التمييز بين التجسيد والتجسيم من جهة وبين المجاز من جهة أخرى، كما هو الحال في ألفاظ الشاعر عن «الليل المتطاول» وعن الصباح الذي يفجر ويمزق «قميص الليل»، عن الرماح أو الشعارات، التي شربت من «ورد الموت شراب الدم»، «مخالب الموت والقضاء»، «السيف الذي لا يتعب أبداً». . . . . إلخ.

وواضح ما يلي: في أساس نظام التصوير الفني في الشعر العربي

---

(١) عنترة بن شداد، ديوان ص ٥٨ (بكرت: جعلت، والضمير يعود إلى عاذلته. الحتوف: الواحد حتف: الموت. أقني: الزَمِي. ساهمة: متغيرة الوجوه).

القديم توضُّعُ نموذج وتوضُّع صورة تعبيرية بصرية محددة، وكانت التصورات المحددة عن الأشياء والظواهر هي الأساس من أجل المجاز.

الشعر والنثر ـ الانفعال، والموضوع

علاوة على المؤلفات الشعرية ذاتها للعصر الجاهلي يوجد أيضاً مصدر آخر ـ ليس أقل أهمية منها ـ لدراسة الشعر العربي القديم، إنه حياة الشعراء أنفسهم كما وصلت إلينا، أولاً بأول من خلال «كتاب الأغاني» «لأبي الفرج الأصفهاني»، ومن خلال كتب ابن قتيبة، وابن عبد ربه، وغيرها من المجموعات الشعرية. من خلال التعرف على سيرة حياة هؤلاء الشعراء ـ بدءاً من تأبط شراً حتى امرىء القيس ـ تلاحظ خاصة أساسية واضحة: وهي أن الذي يوجد في هذه الكتب ليس سير حياة بل أساطير، بكل ما للأساطير من صفات، بما في ذلك وجود الموضوعات، والأخبار الخرافية الدائمة ونعثر في هذه الأساطير على عدد من نماذج الأبطال في الشعر، نموذج الشجاع ـ البطل عنترة، ونموذج المتنقل اللامبالي، الكريم والمحب بعنف (امرؤ القيس وطرفة)، ونموذج الحكيم القبلي (زهير، النابغة)... إلخ، أي أن هؤلاء الشعراء يغدون في صفوف أبطال الملحمة الشعبية الروائية العربية القديمة، كحاتم الطائي ـ نموذج الكرم الخيالي الأسطوري، والسموءل ـ نموذج الثقة الخيالية، وجميل والمجنون ـ نموذج المحب التعيس.

ويمكن، بشكل مبدئي، إعادة بناء الحديث الذي نقل المحدث من

خلاله إلى السامع بعض أشعار هذا الشاعر أو ذاك، بادئاً حديثه في الأخبار عن الشاعر، موضحاً بعض المناظر والمواقف بمقطوعات شعرية. ولهذا فإن شخصية الشاعر قد وضحت لا من الداخل (من خلال شعره) بل من الخارج، لقد أصبح الشاعر نفسه بطلاً شعرياً في الحديث النثري، إضافة إلى البطل المزعوم، الذي يظهر في شعره.

وفي هذه الحلقة من الأساطير والروايات والأشعار دخلت أشعار الشاعر، وأشعار المقربين له، تلك الأشعار التي قيلت فيه.

والأكثر جمالاً وإثارة الأخبار عن حياة امرىء القيس، الذي لا يوجد أساس لاعتباره شخصية مخترعة. لكن الحقائق الواقعية تقدم أحياناً، في الخيال الشعبي، بشكل أسطوري روائي، مع بعض الأوصاف المعقولة... وإليكم الحديث القصير عن حياة امرىء القيس بتصرف (أمير الشعراء ـ عادة ما يقال عنه هكذا)، كان أبو امرىء القيس، حجر، «زعيماً» لقبيلة بني أسد، وأمه فاطمة، أخت المهلهل وكُليب من قبيلة تغلب، أبطال الروايات عن «حرب البسوس». وبدأ امرؤ القيس منذ صباه نظم الشعر، مغضباً بهذا أباه، الذي يعتبر الشعر عملاً لا يليق بالابن الزعيم الرئيس، فأمر ابنه بالامتناع عن قول الشعر، لكن الابن لم يستمع إلى الأب، ولم ينفذ طلبه. عندها دعا الأب أحد عبيده، وطلب منه أن يأخذ ابنه إلى وادٍ مهجور، ويقتله هناك. فعطف خادم حجر على الولد، وقتل ابن غزال، وقلع عينيه وجاء بهما إلى حجر، قائلاً له: «لقد نفذت أمرك، وهاك عيني ابنك»، وعندما سمع حجر هذا غاب عن وعيه من الألم، وأصبح ينتف لحيته، ويبكي ابنه. وعندما شاهد الخادم حزن حجر قال له: «اهدأ، فإن ابنك حي، إنه في وادٍ في أرض قبيلتك». فأمر حجر باستقدام امرىء القيس، ولكن لم يمضِ وقت،

حتى أغضب امرؤ القيس أباه ثانية، وغدا الابن مطروداً من قبيلته، فأخذ معه مجموعة من الشجعان، وبدأ التنقل في الصحراء، حاطّاً رحاله تارة عند هذه القبيلة، وأخرى عند تلك. ثم سمع بعد سنوات من غيابه أن قبيلة أسد ثارت ضد أبيه، ودخل بعض الرجال عليه الخيمة وقتلوه، وكان على أمرىء القيس الانتقام لموت أبيه.

ومر في طريقه في أرض بني أسد على الإلهة «اللات» وسألها أيثأر لأبيه أم لا؟ وعندما قال الصنم له ثلاث مرات «لا» صاح امرؤ القيس: «أيتها التي لا تستحق أي شيء، وإذا قتلوا أباك؟»، وكسر بعض جوانب الإلهة، ثم تابع طريقه مصمماً على الثأر... فوقف في الطريق بالقرب من حصن «تيماء» الذي حكمه السموءل بن عادياء، وقد قرر أن يطلب المساعدة من امبراطور بيزنطة «جوستنيان»، بعد أن يودع أسلحته عند السموءل بما في ذلك درعه الثمين، وسافر إلى القسطنطينية. لقد عرف أحد أعدائه بهذا فهاجم حصن «تيماء» وأخذ ابن السموءل أسيراً، وطلب من السموءل إعطاءه أسلحة امرىء القيس مقابل فك أسر ابنه، وفي حال عدم الإيجاب سيقتل ابنه، لكن السموءل منفذاً لوعده، امتنع عن تسليم الأسلحة، وشاهد من جدار حصنه قتل ابنه، أما امرؤ القيس فقد وصل إلى القسطنطينية، واستقبل استقبالاً حسناً من قبل الإمبراطور الذي وعده بالمساعدة وعينه والياً على المناطق العربية التي تحت حكم بيزنطة.

وتوجه امرؤ القيس بالطريق إلى بلاد العرب لكن أحد الوشاة وشى عند امبراطور بيزنطة بأن امرأ القيس تغزل بابنة الإمبراطور وقال فيها شعراً. وفي ساعة الغضب الشديد أمر الإمبراطور أن يوجه إلى امرىء القيس هدية من ثياب مسمومة غالية من الحرير الموشى بالذهب،

فوصلت إليه وهو بالقرب من أنقرة، فأعجب بها، ولبسها دون أن يشك بشيء، وللفور بدأ جسمه بالتسمم، فمات بعد أيام هناك، ثم قبر في أنقرة.

حسب الوثائق التاريخية البيزنطية وجد الباحثون أنه بالفعل كان هناك والٍ للإمبراطور اسمه «قيس» كان والياً لبيزنطة في الديار العربية، وقُتل لأنه نظم هجوماً ضد السكان الذين على حدود بيزنطة، خارقاً الاتفاقية مع الإمبراطور. لكن الخيال الشعبي أخذ هذه الحادثة، وأضاف عليها، وحوّلها إلى أسطورة. إن الموضوعات الموجودة في هذه الأسطورة قد انتشرت بشكل واسع في فولكلور عدد من الشعوب: ووجود موضوع عن مقتل خيالي لشخص، كافٍ لأن يدخل وصف حياة امرىء القيس في الأساطير الشعبية، لكن هنا توجد أيضاً موضوعات ثلاثة مختصرة، الإمبراطور الخائن الغادر، والحسود، والثياب المسممة، وشخصية امرىء القيس أصبحت مركزاً تجمع حوله الأساطير الأخرى.

ووصف حياة عنترة فيه الخرافة والأسطورة أيضاً، فإلى جانب الحقائق الواقعية يُعثر على تفصيلات خرافية، متطورة وظاهرة في الإخبار القصصي النثري الشعبي «في سيرة عنترة». وكذلك الأمر بالنسبة لسيرة حياة طرفة بن العبد، حيث يسترعي الانتباه موضوع «رسالة الخيانة»، ذلك الموضوع الذي انتشر بشكل واسع في الفولكلور العالمي. لقد ولد طرفة بن العبد في البحرين، وعندما كان طفلاً صغيراً جاء عام قحط وجفاف فمات أهله، فعاش في كنف أقربائه الذين تعهدوه، وضايقوه، فهرب منهم، وتجوّل بين العديد من القبائل العربية، وتعلم نظم الشعر مبكراً، ومدح زعماء القبائل والأمراء الأسياد، الذين أهدوه، وكافؤوه على هذا بكرم. وعندما لم يدعه إليه ملك الحيرة عمرو بن هند، قال

شعراً في هجائه، إذ هجا بطشه وجبروته، ونهش عرضه، فسبه في أمه (هند) المشهورة بجمالها، ودعا الملك الغاضب إليه طرفة والمتلمس، الذي كان شاعراً مشهوراً أيضاً. وقال لهما بأنه يريد مكافأتهما، وأقام لهما وليمة كبيرة، وأمر بعد انتهائها أن يعطى كل منهما رسالة إلى حاكم البحرين الذي كان من المفروض أنه سيكافئهما، لكن الرسالتين، في الحقيقة، تضمنتا أوامر بقتل طرفة والمتلمس، لكن المتلمس الأكثر حذراً قد فتح الرسالة، وعلم محتواها، وهرب إلى أعداء عمرو، وطلب منهم الحماية. أما طرفة فإنه امتنع عن فتح الرسالة، وبوصوله إلى البحرين قتل في ريعان شبابه.

ويمكننا أن نشير إلى سير حياة الكثير من الشعراء العرب التي أصبحت فيها أمكنة واضحة للخرافة والأسطورة، والتي نقلت لنا مع أشعار هؤلاء الشعراء. وللأسف ليس لدينا مؤلف واحد معين بحيث يمكن أن نعثر على هذه السير الممزوجة بالخرافة «لكن يمكننا إعادة إنشاء مثل هذا المؤلف، وتساعدنا في هذا بعض النماذج المبعثرة الموجودة في الأغاني، الأخبار عن عدي بن زيد، وكذلك الأخبار عن جميل بن عبد الله، وعن مجنون ليلى»[1]، وفي الحقيقة فإن النماذج الأخيرة تعود إلى فترة أكثر تأخراً، لكن هذه النماذج بصفاتها قليلًا ما تتميز عن الشعر العربي القديم، إذ تدخل في أساس تطور «النسيب» ـ المطلع الغزلي للقصيدة.

في هذه القصص والأخبار يستجلب الانتباه وجود طبقتين ثقافيتين، كاللتَيْن استقرتا في نظام التصوير الفني في الشعر العربي:

(١) الأصفهاني، الأغاني، جـ ٢، ص ١ ـ ٩٥.

واحدة منهما أكثر فطرية وعفوية، توضح تماماً خصائص الواقع القبلي، والإدراك القبلي أيضاً، والثانية يلاحظ فيها الاختيار (الاصطفاء) الجمالي الإدراكي. هذه الطبقية المزدوجة معكوسة في القصص، أولاً بأول، بشكل روايات مختلفة للإخبار عن حادثة واحدة، أو عن موضوعات عدة مختلفة، وأبو الفرج الأصفهاني ينقل الروايات المختلفة، مهتماً، أولاً، بجمال الموضوعات، وبهاء الحوادث من الصنف الأول، وثانياً، بضرورة إعطاء محتوى المقطوعات الشعرية غير المفهومة وشرحه، وتوضيحه وبدون هذا التقديم النثري (انظر: تداخل الشعر والنثر الذي أشرنا إليه أعلى) فإن موضوعات هذه القصص أيضاً عادية، تقليدية، كما هو الحال في «موضوعات القصيدة» إنها موضوعات اللقاءات الرائعة، والحب المفاجىء، موضوعات الفراق واللقاء، لكن يتعامل مع هذه الموضوعات، في تبعية للصنف الذي تنتمي إليه.

وهكذا تنسب إلى موضوعات الصنف الأول القصص والأخبار عن بداية حب جميل لبثينة: «يخبرون بأنه أحبها منذ أن كان طفلاً صغيراً، إذ كان يرعى وقتئذ إبل أبيه في أحد الأودية ـ وادي أم القرى، ليس بعيداً عن مدينة مكة. وبينما كان قطيع إبله يرعى بهدوء في مرعى أخضر مرّت من جانبه فتاة عذرية، صاحت على الإبل التي تفرقت من الذعر. فانهال عليها بالسباب والشتائم، وجاوبته أيضاً بمثل ذلك، أما سبها فكان جميلاً لدرجة أن جميل أعجب بها وأحبها. وهذا ما جاء في ديوان جميل أيضاً: «أقبل جميل يوماً بإبله حتى أوردها وادياً يسمى «بغيض» فاضطجع وأرسل إبله، مصعدة، وأهل بثينة بآخر الوادي، فأقبلت بثينة وجارة لها تريدان الماء، فمرّتا علىٰ فصال له بُرُوك فنفرتهن، وهي إذ ذاك جويرية صغيرة فسبها جميل، فسبته وملح إليه سبابها. وكان ذلك سبب حبه إياها، وقال:

وأول ما قاد المودة بيننا ... بِوادي بغيض يا بثين سِباب
وقلت لها قولاً فجاءت بمثله ... لكل كلام يا بثين جواب[1]
(٦٦ ـ ٦)

وبالواقع فإن مثل هذه البداية في الحب لا تتفق مع التصور عن «الحب العذري»، وواضح تماماً بأن هذا الحديث عكس لتلك الأرضية من الإدراك والوعي الجاهليين، حيث يمكن أن تعتبر أية ظاهرة، ويعتبر أي موضوع مادة لعمل فني، إذ إن أية ظاهرة من ظواهر الحياة ملكت بالمقارنة مع الظواهر الأخرى، قيمة جمالية متساوية.

وتشبه هذه الأحاديث أيضاً، تلك الأخبار التي تدور حول العلاقة المتبادلة بين جميل وأهل بثينة، الذين يكتبون هجاء ضد جميل، ويرد عليهم أيضاً «هجاء»، ومثل هذا أيضاً «مشاهد لقاء الأحبة» وبشكل واضح يبدو للعيان الاتجاه المزدوج للأحاديث في حالة مقارنة أمثال هذه المشاهد المشار إليها مع المشاهد التالية، التي تتعلق بالصنف الثاني.

«شهرت أشعار جميل عن بثينة عند أبي بثينة وأفراد عائلته الأخر، وحاولوا ترقب جميل وقتله. وأغروا إحدى جاريات بثينة لتخبرهم عن لقاء جميل مع بثينة، وقرروا الهجوم عليه وقتله. فعلموا مرة من الجارية أن المحبيّن قد قررا اللقاء في مكان بعيد، فتخبأ أهل بثينة هناك، في كمين، وعندما خيّم الظلام جاءت بثينة وبعدها جميل، وجلسا بجوار بعضهما، وأخذا بالشكوى كل للآخر، عن مصاعب الحب، وأخيراً، طلب جميل، والدموع في عينيه، من بثينة أن تهديه قبلة، لكنها قالت: كلا يا جميل ليس من عادتي إهداء القبلة في السر عندها ضحك جميل

(١) جميل بثينة، ديوان ص ٦.

وصاح: «أي بثينة، إن طلباتي كانت لاختبارك ومعرفة عفتك وإخلاصك، ولو وافقتني لما كنت أهلاً لحب، كحبي»، فلما سمع أبو بثينة قول جميل، قال للذين كانوا معه:

«اتركوهما، إنني لأرى أن نقاءهما أعلى من الشكوك».

(٦٦ - ٨٨)

وبتنافر حاد أو عدم مطابقة كبيرة، تبدو بالمقارنة مع هذا الحديث: القصة عن حيلة جميل، الذي يظهر هنا بعيداً جداً عن نموذج بطل الحب المثالي، «عندما يئس أهل بثينة بدؤوا يطلقون الأقوال بأن جميلاً غير متيم ببثينة بل بإحدى جارياتها، ويتغزل بها في شعره تحت اسم بثينة، ولكي ينفي جميل هذه التهمة، التي تحقّره، اتبع طريق الحيلة، فبلقائه ببثينة في أحد الأودية المنعزل، أخذ يشكو من عذاب الحب، ويقول شعراً، وعندما انقضى القسم الأكبر من الليل، وتعبت بثينة، طلب منها أن تنام، واضطجع إلى (جانبها) وعندما غرقت في نومها، قام جميل بهدوء بسحب المخدة من تحت رأسها، ووضع مكانها سرج حصانه المشهور للجميع ممن عرف جميل، وتركها ولقد صحت بثينة فقط في الصباح على ضوء الفجر. شاهد كثير من الناس سرج جميل تحت رأسها»[١].

(٦٦ - ٩)

في الواقع يمكن القول بأن التراكمات الزمنية المختلفة قد لعبت هنا دوراً كبيراً، وإن الموضوعات يمكن أن تقسم تاريخياً إلى قسمين: الأول يعود إلى الوقت المتأخر، والثاني إلى وقت مبكر أكثر. لكن

(١) جميل بثينة، ديوان ص ٨٨.

الحقيقة أن وجود أمثال هذه الأحاديث المختلفة بصفاتها، المتنوعة بأسلوبها يدل على أنه في مدى زمن طويل كانت موحدة في حدود وصف حياة جميل، علاوة على هذا، فإن الفرق بين الأحاديث لا يشعر به على الدوام، هكذا قويا، كما فيما قدمناه، بل على العكس، في أكثر الحالات، كان الأسلوب الشعري الوجداني «الرفيع» يوائم الخطة الحياتية «المنخفضة» كما كان هذا من صفات نظام التصوير الفني في الشعر العربي القديم، مؤلفة بروعتها الخاصة، روعة البساطة الشعرية.

إن هذه السبيكة، وهذا الخليط، من النماذج المختلفة الأسلوب يشعر بها في الحديث التالي عن جميل وبثينة: «في فراق بثينة، وبفقدان الأمل في رؤيتها ثانية، هرب جميل، المطارد من قبل الأمير وأهل بثينة، إلى مصر. وعاش هناك عدداً من السنوات، ومرض مرضاً شديداً. وهو يشعر بقرب الموت، دعا لنفسه رجلاً وقال له: «هل لك في أن أعطيك كل ما أخلّفه على أن تفعل شيئاً أعهده إليك»؟ فقال: «اللهم نعم» قال: «إذا أنا مت فخذ حلّتي هذه التي في حقيبتي فاعزلها جانباً ثمّ كلّ شيء سواها لك، وارحل إلى رهط بني الأحب من عذره وهم رهط بثينة ـ فإذا صرت إليهم فارتحل ناقتي هذه واركبها، ثم البس حلتي هذه واشققها، ثم اعل على مرتفع وصح بهذه الأبيات، ثم أنشده هذه الأبيات:

بكر النعِيُّ ـ وما كَنىٰ ـ بجميلِ وثوىٰ بمصرَ ثواءَ غيرِ قفولِ
بكر النعِيُّ بفارس ذي همّة بطلٍ إذا حَمَل اللواءَ مُديلِ
ولقد أجر الذيلَ في وادي القرىٰ نشوانَ بين مزارعٍ ونَخيلِ

قُومي بثينةُ فاندبي بعويل   وابكي خليلَكِ دون كلِّ خليلِ[1]

(٦٦ ـ ١٦)

لقد كرر هذا الرجل الشعر وحفظه، وعندما مات جميل نفذ كل ما قاله له، فلما سمعت بثينة هذه الأبيات صاحت: «يا هذا، والله لئن كنت صادقاً لقد قتلتني، ولئن كنت كاذباً لقد فضحتني» قال: «والله ما أنا إلا صادق»، وأخرج حلته. فلما رأتها صاحت بأعلى صوتها وصكت وجهها. واجتمع نساء الحي يبكين معها ويندبنه حتى صعقت، فمكثت مغشياً عليها ساعة، ثم قامت وهي تقول:

وإن سُلّوي عن جميلٍ لَساعةٌ   من الدهر ما حانَتْ ولا حانَ حِينُها

سواءٌ علينا يا جميل بن مَعْمَرٍ   إذا مِتَّ بأساءُ الحياة ولينُها[2]

(٦٦ ـ ١٦)

فلم ير يوم كان أكثر باكياً وباكية منه يومئذ».

ماذا سيكون مصير المقطوعات الشعرية فيما لو حذفنا المقدمة النثرية لها؟ واضح، أنها تتحول من أجزاء أساسية مفهومة في الأسطورة، إلى أجزاء غير مفهومة، أو، على كل حال، إلى مقتطفات قليلة التعبير. إنها، من جهة أولى، مرتبطة مع الجزء النثري من الرواية والحديث، ومن جهة ثانية ـ أسلوبياً، تتفق مع الجزء النثري السابق لها.

ومثل هذا، أيضاً يظهر التلاحم العضوي بين الشعر والنثر في أكثر الأحاديث الشائعة عن المحبين كالحديث عن المجنون وليلى. قد

(١) جميل بثينة ص ٩.

(٢) جميل بثينة، ديوان ص ١٦.

خصص في «كتاب الأغاني» للمجنون فصل من أكبر الفصول اتساعاً.

وتتجلى ههنا بشكل أوضح تانك الطبقتان اللتان تكلّمنا عنهما أعلى.

الحديث عن المجنون وليلى يقع في روايتين تسيران جنباً إلى جنب، إذ إن بعض الموضوعات المنفصلة يمكن ألا تتشابه في الروايتين، ولذا من الصعوبة نسبتها إلى أية طبقة. ويمكن قول هذا أيضاً بالنسبة لقسم الرواية الشعري ـ (نماذج وصور صنف مختلف)، تظهر أحياناً في مقطع شعري، محددة صفاته بشكل عام، وأحياناً توجد في مقطوعات مختلفة.

إنه لمن المثير أن نقوم بمقارنات في مثل هذه الموضوعات المتوازية، التي يتميز بعضها عن بعض بصفات خاصة، لكنها مع هذا تمتلك الكثير من الصفات العامة المشتركة بينها، إذ يلاحظ في الموضوعات، تداخل الطبقتين المشار إليهما سابقاً.

وتنسب الأحاديث، عن بداية حب ليلى والمجنون، وغيرته وخطبته لها، إلى موضوعات المجموعة الأولى ويسير الخط الثاني بموازاة هذا الخط. حيث تعالج نفس الموضوعات بطريقة أخرى ـ فتحذف التفصيلات الحياتية المحددة، وتمتلك المقطوعات الشعرية والنثرية صفة التجريد بشكل أكبر، وتعطى الأشعار هنا صفة التصور في مناجاة البطل الشعري الغنائي (المونولوج). أما في القسم الثاني من الأخبار. فعلى العكس، يعثر على موضوعات الصنف الثاني، وبخاصة في الموضوعات العادية التقليدية الموجودة هنا، موضوعات الأحاديث المختلفة الكثيرة مع الغزليين، والتوجه إلى غراب البين المشهور لدينا

في الشعر العربي القديم والأحاديث مع رعاة الأغنام... إلخ. وموضوعات الصنف الأول مقدمة في الجزء الثاني للأخبار في الأحاديث مع (نوفل) حيث نعثر على محاولة ربط الأخبار مع الواقع بطريق إدخال أسماء الخلفاء، وولاتهم ورجال الأعمال الآخرين، المشهورين في أيامهم، والذين كانوا مشهورين منذ العصر العباسي. وبالواقع لا بد من إعادة بناء التتابع التاريخي الزمني لهذه المقطوعات، ذلك لأنها عند أبي الفرج معطاة، كما يرى، في ذلك الترتيب، الذي أعطته إياه المصادر التي استعملها. ومن خلال هذا كان ممكناً أن تظهر بعض الأمور غير الدقيقة في تتابع المقطوعات. لكن، من الواضح، أن أبا الفرج لم يستطع جمعها في نظام تتابع منظم، ذلك لأنه في أمثال هذه المؤلفات، ربما كان من المتعذر تنفيذ هذا، لوجود عدد من الروايات، والأخبار، ولفقدان الخط الموضوعي الموحد.

ويحدث نفس الشيء في نظام التصوير فالمقطوعة، المؤلفة على نماذج الصنف الأول، تعطى في نظام تصوير مغاير:

تعلقتُ ليلى وهي ذاتُ ذُؤابةٍ ... ولم يَبْدُ للأترابِ من ثديِها حَجْمُ

صغيرينِ نَرْعىٰ البهمُ يا ليت أننا ... إلى اليوم لم نَكْبَر ولم تكبر البهمُ[1]

(٣٩ ـ II، ١١)

ويتضح هنا نظام التصوير للصنف الأول (البساطة والتفصيلات في الحياة، والسذاجة). وبالتتابع التاريخي، يوافق هذا المقطع مقطع آخر (إننا نضع تتابعه التاريخي بالاعتماد على المقطع النثري السابق له: «أحب المجنون ليلى، وليلى أحبت المجنون، حيث كانا ولدين

(١) أبو الفرج الأصفهاني ج II، ص ١١.

صغيرين، ورعيا الغنم في أراضي قبيلتهما. لقد بقيا سوية حتى شبّا، وعندها فرقوا ليلى عن المجنون. وألبسوها لأول مرة غطاء الفتاة الشابة ولباسها».

وقال قيس (المجنون) في ذلك هذه الأشعار:

ألا ليتنا كنا غزالينِ نَرْتعي ... رياضاً من الحَوذانِ في بَلَدٍ قَفْرِ
ألا ليتنَا كنا حمامي مَفَازة ... نطير ونأوي بالعَشِيِّ إلى وَكرِ
ألا ليتنا حُوتانِ في البحرِ نرتمي ... إذا نحن أمسينا نلججُ في البَحرِ
ويا ليتنا نحيا جميعاً وليتَنا ... نصير إذا متنا ضجيعينِ في قبرِ
ضجيعين في قبرٍ عن الناس بِمَعْزِلٍ ... ونقرنُ يومَ البَعْثِ والحَشْرِ والنَّشْرِ[1]

(٧٥ ـ ١٦٤)

يمكن أن نقارن بين المقطوعتين: الشعرية والنثرية، اللتين تصوران نفس الموضوع إن هاتين المقطوعتين تتوافقان: «يحدثون، بأن المجنون مرّ بالقرب من خيمة ليلى، حيث جلست على مدخل الخيمة، تتحدث مع جارياتها، وعندما أسرع المجنون، واقترب منها، راغباً في امتحانها (وأرادت أن تعلم، هل لها عنده مثل ما له عندها، فجعلت تعرض عن حديثه ساعة بعد ساعة وتحدث غيره، وقد كان علق بقلبه مثل حبها إياه وشغفته)، فبينما هي تحدث، إذ أقبل فتى من الحي فدعته وسارته سراراً طويلاً، ثم قالت له: انصرف، ونظرت إلى وجه المجنون قد تغير وامتقع لونه، وشق عليه فعلها»، فأنشأت تقول:

كلانا مظهرٌ للناس بُغضاً ... وكُلٌّ عند صاحِبه مَكِينُ

---

(١) ديوان مجنون ليلى، ص ١٦٤. (الحوذان: نبت يرتفع قدر الذراع له زهرة حمراء في أصلها صفرة، ورقته مدوّرة. وهو نبات سهلي، حلو، طيب الطعم).

تـبـلـغـنـا الـعـيـونُ بـمـا أردنـا   وفـي الـقـلـبـيـن ثَـمّ هـوى دَفِـيـنُ[1]

(٣٩ ـ II، ١٤)

في مقابل هذا المقطع المتصف ببساطة صورة التعبير ومباشرتها، يقع مقطع آخر، حيث تكون فيه صورة التعبير أعقد بشكل قوي، وغنية بنظام صور تعبير الخيال الإسلامي:

وجـدت الـحـبَّ نـيـرانـاً تـلـظَّـىٰ   قـلـوبُ الـعـاشِـقـيـنَ لـهـا وقـودُ
فـلـو كـانـتْ إذا احـتـرقـتْ تـفـانـتْ   ولـكـن كـلّـمـا احـتـرقـت تَـعـودُ
كـأهـل الـنـارِ إذ نَـضِـجـتْ جـلـودٌ   أعـيـدَتْ ـ لـلـشـقـاءِ ـ لـهـم جُـلـودُ[2]

(٧٥ ـ ١٠٤)

* * *

الـحـبُ أولُ مـا يـكـونُ لـجـاجـةً   تـأتـي بـه وتـسـوقـه الأقـدارُ
حتـى إذا اقـتـحـمَ الـفـتـىٰ لُـجَجَ الـهـوىٰ   جـاءت أُمُـورٌ لا تـطـاق كِـبـارُ[3]

(٧٥ ـ ١٢٢)

تظهر مثل هذه الموازاة أيضاً في تتابع تطور خط موضوع الأخبار عن محاولة أهل المجنون مداواته من حب ليلى، وعن ضياع المجنون في الصحراء، وعن موته.

إلى موضوعات الصنف الأول، حيث يوجد نظام صور التعبير البسيطة، يمكن أن ننسب ما يلي: يتوجه أهل المجنون إلى السحرة،

(١) أبو الفرج الأصفهاني، جـ ٢، ص ١٤.
(٢) ديوان مجنون ليلى، ص ١٠٤.
(٣) ديوان مجنون ليلى، ص ١٢٢.

وحبه لليلى ينمو باطراد. والمقطع الشعري للشاعر الذي يعبر عن (مونولوج) البطل هو التالي:

وجاءوا إليه بالتعاويذِ والرُّقى	وصبّوا عليه الماءَ من ألمِ النكسِ
وقالوا به من أعيُنِ الجنّ نظرةٌ	ولو عَقَلوا قالوا به نظرةُ الإِنسِ[1]

(٧٥ ـ ١٧٣)

(البيت الأول مكتوب باسم الشخص الثالث (الغائب)، لكن هذا شيء معتاد في الشعر العربي، حيث يتكلم البطل عن نفسه كثيراً بصيغة الغائب).

ويمكن أن نلحق الموضوع عن خطبة المجنون، التي تذكر بخطبة جميل بهذا الصنف من الموضوعات. لكن عند جميل، كان امتناع أبي بثينة فطرياً بدائياً (خاف من العار). أما الامتناع عند المجنون فلا يمكن أن يوصف بالفطرية والبدائية، ففي بعض الأحاديث يقال بأنهم زوجوا ليلى من فتى غني من قبيلة ثقيف، مقابل مال كثير، وفي بعض الروايات الأخرى لا يعطى تعليل عن امتناع أبي ليلى، أي، أنه يوجد عدم فطرية واضحة من أجل المؤلفات الفولوكلورية والشعرية، (صنع معارضات ومعيقات مصطنعة للبطل تعيق حصول الصورة الطبيعية التقليدية للبطل المحب العذري التعيس). وبالمناسبة فإنه توجد في أحاديث الصنف الأول محاولة لتوضيح امتناع الأب بسبب بخله: (لما شهر أمر المجنون وليلى وتناشد الناس من شعره فيها، خطبها وبذل لها خمسين ناقة حمراء، وخطبها ورد بن محمد العقيلي وبذل لها عشراً من الإبل وراعيها، فقال أهلها: نحن مخيروها بينكما، فمن اختارت

---

(١) ديوان مجنون ليلى، ص ١٧٣.

تزوجته، ودخلوا إليها فقالوا: والله لئن لم تختاري ورداً لنمثلن بك، فقال المجنون:

ألا يا ليل إن ملكتِ فينا   خيارَكِ فانظري لمنِ الخِيارُ
ولا تستبدلي مني دَنِيّاً   ولا بَرِماً إذا حُبَّ القتارُ
يهرولُ في الصغير إذا رآه   وتُعْجِزُه ملماتٌ كِبارُ[1]

(٣٩ ـ II، ١٤، ١٥)

وفي رواية أخرى، أخذ (نوفل) المجنون معه، وحاول أن يخطب ليلى له، لكن أهلها يمتنعون، مهددين بقتل المجنون. والمقطع الشعري، الذي يتعلق بهذا الحديث يحاول أيضاً أن يعزو امتناعهم إلى رغبتهم في الحصول على مهر من غني:

أيا بائعي ليلى بمكة ضلّةً   تبايعتما هل يَشْتوي الثمنانِ؟
فما غُبِنُ المبتاعُ ليلى بمالِهِ   بل البائعا ليلى هما غَبنانِ[2]

(٧٥ ـ ٢٧٦)

ويمكن أن ننسب إلى أحاديث الصنف الأول حديثاً رائعاً بهياً عن بداية حب ليلى والمجنون، ومن المثير أن هذا الحديث عند أبي الفرج الأصفهاني يقع تقريباً في نهاية الحديث عن المجنون (أبو الفرج) جـ ٢، ص ١٠). ومن الواضح أنه قد أخذ من مصدر آخر، أكثر قِدماً، وربما، من النقل الشفهي.

---

(١) أبو الفرج الأصفهاني جـ II، ص ١٤ . ١٥.
(البرم: اللئيم. القتار: ريح اللحم المشوي).

(٢) ديوان مجنون ليلى، ص ٢٧٦.
(ضلّة: يريد الضلال وعدم نجاح المسعى).

ويتبع هذا الحديث حديث، من الصعوبة تحديد فترته.

إن فقدان الرابط التاريخي بينهما يمكن أنْ يدل على أنه كان للنقل الشفهي دور واضح.

نفس الصورة والأحاديث التي تتكلم عنها هنا هي: قبل أن يعاق قيس سئل: ما كان أعجب شيء في حبك لليلى؟ فأجاب:

قال قيس: «طَرَقَنَا ذات ليلة أَضيَاف ولم يكن عندنا لهم أدَمٌ، فبعثني أبي إلى منزل أبي ليلى وقال لي: اطلب لنا منه أدماً، فأتيته فوقفت على خبائه فصحت به، فقال ما تشاء؟، فقلتُ: طرقنا ضيفان ولا أدم عندنا لهم، فأرسلني أبي نطلب منك أدماً، فقال: يا ليلى أخرجي إليه ذلك النحي، فاملئي له إناءه من السمن، فأخرجته ومعي قعب فجعلت تصب السمن فيه ونتحدث، فألهانا الحديث، وهي تصب السمن، وقد امتلأ القعب ولا نعلم جميعاً، وهو يسيل حتى استنقعت أرجلنا في السمن، قال: فأتيتهم ليلة ثانية أطلب ناراً، وأنا متلفع ببرد لي، فأخرجت لي ناراً في عطبة فأعطتنيها ووقفنا نتحدث، فلما احترقت العطبة أخذت من بردي خرقة وجعلت النار فيها، فكلما احترقت أخذت أخرى وأذكيت بها النار حتى لم يبقَ علي من البرد إلا ما وارى عورتي، وما أعقل ما أصنع»[1].

ويخبرون أنه عندما فقد قيس وعيه امتنع عن الطعام والشراب، فتوجهت أمه وقتئذ إلى ليلى وقالت لها: «لقد جن ابني من حبه لك، لا يأكل ولا يشرب، وإذا جئت إليه ربما عاد إليه وعيه». فأجابت

(١) النّحي: الزق الذي يوضع فيه السمن. القعب: القدح الضخم. العطبة: خرقة تؤخذ بها النار.

ليلى: «نهاراً لا أستطيع المجيء، لأنني أخاف أهلي وسأقدم ليلاً»، وعندما خيم الظلام جاءت إليه ليلى وقالت: «أصحيح ما تقوله أمك بأنك فقدت وعيك بسببي، لا تأكل ولا تشرب؟ اخشَ الله، لا تقتل نفسك»:

قالتَ له ليلى وهو مطرق يهذي:

أخبرت أنك من أجلي جننت وقد   فارقت أهلك لم تعقل ولم تفق

فقال:

قالت جننت على رأسي فقلت لها   الحب أعظم مما بالمجانين

الحب ليس يفيق الدهر صاحبه   وإنما يصرع المجنون في الحين

لو تعلمين إذا ما غبت ما سقمي   وكيف تسهر عيني، لم تلوميني[1]

(٣٩ ـ II، ١٣١، ٣٢)

بين أحاديث الصنف الثاني، الموجودة في الجزء الثاني من الأخبار يمكن أن نفصل قبل كل شيء الموضوعات المؤثرة في الروايات من صلاة المجنون في مكة ليزيد من حبه، وعن الضياع في الصحراء، واللقاءات مع الصيادين الذين يقبضون على الغزال، ويتركونه بطلب من المجنون، والتوجه إلى «غراب البين». في هذه الأحاديث لا توجد الدقة التي نراها في المقطوعات التي سقناها أعلى، وكأن نظام التصوير الفني قد ارتفع فوقها، فالنماذج والصور مختارة بدقة في إدراك الشاعر (أو الراوي)، ومحرومة من كل العناصر الجزئية البسيطة المتواضعة.

(١) أبو الفرج الأصفهاني ج II، ص ٣١، ٣٣؛ ديوان مجنون ليلى، ص ٢٨١.

لكن يلاحظ هنا أحياناً تمازج نماذج الصنفين، الأول والثاني في مقطوعات شعرية ونثرية منفصلة كما هو الحال في قصائد الشعر العربي القديم، كما أشير إلى هذا من قِبَل ابن المعتز في «كتاب البديع».

فابن المعتز في تحليله لبيت جميل الذي يعتبر تحفة من تحف الشعر العربي، يقول بأن الشطر الأول: «أي، أيها النائمون، الحزن لكم، أفيقوا». يذكره بالصدى الجاف الخشن للبدوي الجاف، والشطر الثاني «أريد أن أسألكم هل بإمكان الحب أن يقتل الإنسان؟ «يذكره بالصوت الرقيق للحب الغني».

ألا أيها النوام ويحكم هبّوا　　أسائلكم هل يقتل الرجل الحب؟

إن ملاحظة ابن المعتز هذه تشير إلى أن واقعية نظام التصوير الفني للشعر العربي القديم قد شعر بها منذ أيامه، والأدباء الذين تربّوا تماماً على مبادىء جمالية للإدراك مغايرة، انهالوا «على التعبيرات غير الموفقة» في أسلوب القدماء، يعيبونهم أحياناً بالخشونة والفظاظة، وبالمبالغة، والتهور. وعلى العكس كانت الأشعار التالية تثير عندهم العيب واللوم:

أليس الليلُ يجمعُني وليلى　　كفاكَ بذاك فيه لنا تداني

ترى وضَحَ النهارِ كما أراهُ　　ويعلوها النهارُ كما عَلاني[1]

(٧٥ . ٢٧٧)

(١) ديوان مجنون ليلى، ص ٢٧٧.

ويظهر بشكل واضح وجود خطين من الموضوعات في الأخبار عن الصفات المنطقية، الحاصلة نتيجة إعادة بناء موضوع موحد للقصة. وقبل كل شيء يشعر بثنائية واضحة في نماذج الأبطال الرئيسيين، حيث تبدو هذه الثنائية واضحة مستقاة من مقاطع، فبطل الحب تارة فتى عربي أو فتاة عربية، كل منهما منسجم مع الواقع المعتاد، وتارة أخرى يكونان مختلفين عن نموذج البطل المعتاد، ويشبهان ما نجده في القصائد الفارسية عن ليلى والمجنون في الشعر الصوفي. تكون ليلى تارة امرأة بدوية عادية، تعيش حياة طويلة مع زوجها، ولها أولاد ناجحون، وتارة أخرى محبة مثالية، تفقد وعيها في حالة ذكر اسم الحبيب (أبو الفرج ج ٢، ص ٩٣) تارة تموت قبل المجنون:

أيا قبر ليلى لو شهدناك أعولت   عليك نساء من فصيح ومن عُجم[1]

(٧٥ . ٢٥٥)

وتارة تعيش بعده، وتبكي مماته. وأبو ليلى تارة مجنون لا يريد السعادة لابنته، ويحلم فقط بالانتقام من المجنون، وتارة شيخ هرم يحلم بحياة مسالمة هادئة، يسكب الدموع، ويعذب نفسه بعد وفاة المجنون.

على أي شيء تتكلم هذه الازدواجية؟ من الواضح أنها تتكلم على وجود التقليد الشعري الوجداني الذي هو وحده فقط يسمح بهذه الظاهرة، التي تخص الشعر العربي القديم. وفقط بوجود هذا التقليد يسالم إدراك القارىء الجمالي أو السامع يسالم عدم الموافقة المنطقية هذه مع الخلل في الموضوع، ومع فقدان التحديد في رسم الأبطال،

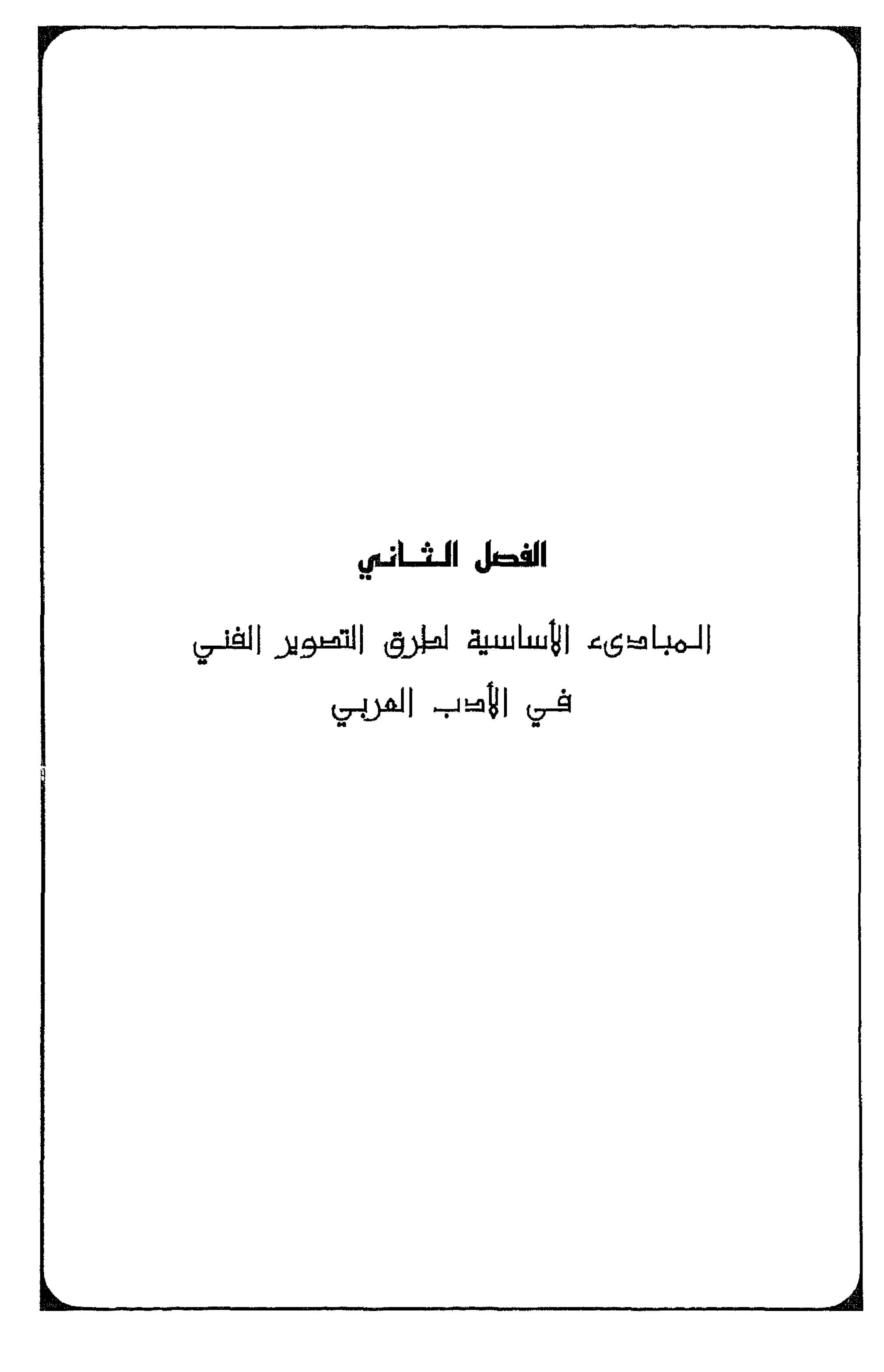
(١) ديوان مجنون ليلى، ص ٢٥٥.

موجهاً الاهتمام الأساسي لا لهذا، بل لموافقة الموضوعات والأبطال ونظام التصوير الفني للنموذج المعروف المثالي. أهم شيء عند القارىء هو هل سيلتقي مع المعتاد والعادي والمثير بخاصة لكونه عادياً؟ وهو يجد، هنا الموضوعات العادية المتكررة في طرق معاملة متعددة، ويجد نظام التصويرات العادي ونموذج البطل المعتاد المُحب النموذج المثالي. الأحاديث والصور الحياتية البسيطة غير الجميلة الموجودة لا تعيق هذا التصور عن البطل النموذجي، كما لم تُعِق الاستقبال الجمالي لمستمعي امرىء القيس، أو طَرَفة صورة القربة المخلقة أو الجمل الأجرب.

إن هذه الازدواجية، وهذه الثنائية في الأخبار موجودة بشكل واضح. وإذا وجهنا الانتباه إلى التوزع الوظيفي لدور كل من الشعر والنثر في الحكايات الشعبية العربية الذي شاهدناه في ارتباط الشعر العربي القديم مع وصف حياة الشعراء أنفسهم، أو الأساطير عنه، فإنه يصبح مفهوماً أن جانب الموضوع يتطور في النثر، والانفعال والتأثر ـ في الشعر. هل هذا بالمصادفة؟ حتماً، كلا. لم يكن الموضوع أساس الشعر العربي القديم، لكن الصورة والانفعالية هما الأساس. كان الموضوع متطوراً بضعف، مما دفع أحياناً إلى ملاحظته «كعيبٍ» من عيوب الشعر العرب القديم.

أما ما يتعلق بالموضوع في الخلق الأدبي في مراحل التطور الأولى، فإن النماذج الأكثر سطوعاً لتطوره «الرائع» تظهر في الإخبارات النثرية عن الأعمال البطولية للقبائل العربية، وعن الحوادث الهامة في حياتهم التي جُمع بعضُها في كتاب «أيام العرب».





الفصل الثاني

المبادىء الأساسية لطرق التصوير الفني في الأدب العربي



المبادئ الأساسية لطرق التصوير الفني في الأدب العربي

إن الثقافة الجديدة، التي يسمونها عادة «العربية الإسلامية» امتدت على مساحة واسعة، وتطورت بالاعتماد على أساس عدد متنوع من الثقافات ـ وبخاصة العربية والإيرانية والهيلينية. والدور الكبير، إلى جانب الإسلام، في تنمية وتطور أفكار مجتمع الشرق الأوسط والأدنى لعبته الفلسفة الإغريقية، التي وصلت إلى رجال الثقافة الإسلامية.

وإذا كانت العصور العربية القديمة قد ظهرت وكأنها محتوى مادي لهذه الثقافة، وقدمت المادة الأساسية من أجلها، فإنه بالاعتماد على أساس الفلسفة القديمة، التي عمل بها من قبل فلاسفة اتجاهات أخرى، قد أعدت أشكال هذه الثقافة ونماذجها وقوانينها، وأكثر فأكثر فقد أصبحت مجردة ومطلقة، من القرن الثامن إلى الثاني عشر، في ذلك العصر الذي يحدد عادة على أنه عصر «النهضة» أو «النور» للثقافة العربية الإسلامية.

في مقارنة عدد المبادئ الجمالية للثقافة (الحضارة) العربية الإسلامية والحضارة القديمة المتحدة المتماسكة، يمكن أن تكتشف

عدداً من الصفات العامة المشتركة، لكن القيمة بشكل محدد دقيق، تتزحزح وتتحول، والثقل النوعي لكل العناصر المتشابهة لا يتوافق: إن ذلك الذي وجد في الأدب العربي القديم، يتأخر قليلاً إلى المرتبة المتأخرة، وعلى العكس، تعتبر في الدرجة الأولى من الأهمية تلك العناصر التي مرّت تقريباً بشكل عرضي، دون تركيز عليها في القديم. لكن أليست هذه العناصر المتشابهة هي المحددة للحضارة الغربية (الكلاسيكية) بشكل عام، وللأدب بشكل خاص. إذ تظهر فيها بشكل قطعي كامل، ظواهر جديدة كل الجدة، وقبل كل شيء محل (العفوية)، (غير الإدراكية)، يحل الجهد المستمر للفهم، والإدراك الشامل العام للظواهر، والمفاهيم، ذلك الذي يظهر في الأعداد الهائلة الكبيرة من الأعمال النقدية النظرية حول كل أسئلة الإدراك والمعرفة، وفي نفس الوقت حول أسئلة نظرية الشعر والأدب بشكل عام، في محاولات تحديد القوانين العامة الشاملة، التي تطور حسبها ووفقها كل الكون.

وتتخذ الخطوات الحاسمة في محاولة تحديد القوانين «الدائمة»، «الأزلية» للخلق الأدبي. وفي ارتباط مع هذا تتغير نوعية كل الفنون الأدبية. وإذا كان الفن الشعري في الأدب العربي القديم هو الفن الواضح العام المحدد، فإنه في الأدب «الكلاسيكي» بشكل أكثر وأكثر بدأ «النثر» يشغل هذا المكان. ومن ضمن هذا كانت الأعمال النظرية النقدية، حيث تتوضح هناك المعتقدات والآراء الجمالية لرجال الحضارة العربية الإسلامية في عصر التنوير، إذ تشكلت الحالات النقدية النظرية الأساسية، التي توضح صفات هذه الحضارة وهذا الأدب.

أولاً - مبدأ الإدراك والعقلية

واعتمد الإنتاج الفكري للحضارة العربية الإسلامية على المنطقية والعقلية. وإذا كانت نظم الآراء والنظرات الجمالية للعرب القدماء ذاتية، فإن الحضارة الإسلامية في العصور الوسطى مبنية على الأسس الموضوعية. وإذا كان أساس الآراء والنظرات الجمالية للعرب القدماء هو الواقعية والحقيقية التي قدمت كل المقاييس التقديرية، فإن العقل قد أصبح المقياس في الحضارة الإسلامية. إذ إن توافق هذه المادة أو تلك مع العقلية، المفهومة بأوسع ما في الكلمة من معنى، غدا المحدد لقيمتها الجمالية. وبارتباط مع هذا أعيد فهم القيم القديمة، الموروثة من حضارة العرب القديمة.

لكن رغم ذلك بقي التقليد على الدوام قوياً صارخاً.

لقد قال رجال الحضارة العربية الإسلامية بأن العقل مبدع، وأساس لفهم الكون، ولهذا نرى النشيد المفرح البهيج للعقل في مختلف مؤلفات هذا العصر، أكان المؤلف بحثاً فلسفياً، أو مختارات من (الحكماء القدماء)، وأقوالهم إذ إن أبحاثاً فلسفية كاملة، (من رسائل «اخوان الصفا» إلى مؤلفات المؤرخ والفيلسوف ابن مسكوية «تهذيب الأخلاق، والحكمة الخالدة» تعظم وتمجد «الموهبة الكبرى» المعطاة

للإنسان ألا وهي (العقل)، ففي كل مؤلف أدبي نقدي يوجد فصل خاص، مخصص لمدح العقل وتعظيمه، وتساق أيضاً مجموعات وأعداد هائلة من الأقوال المأثورة، والحكم من أقوال (الحكماء القدما) ولا سيما أقوال أفلاطون وأرسطو، والحكيم لقمان، وكسرى أنو شروان ووزيره بزرجمهر وغيرهم، وتخلل هذه المؤلفات الأحاديث النبوية الشريفة، كما تشتمل على أقوال الصحابة.

يبدأ الجاحظ كتابه (البيان والتبيين) بتمجيد العقل وتقديسه، الذي يظهر في البلاغة، ويخصص كل من ابن قتيبة، وابن عبد ربه لتمجيد العقل، العديد من الصفحات، وحتى الفصول في مؤلفيهما (عيون الأخبار) و (كتاب العقد)، ويسوقان أقوال سحبان وائل، والحسن البصري في هذا المجال. ومن الأقوال الكثيرة عن العقل في (العقد الفريد) يستنتج ابن عبد ربه النتيجة التالية وهي أن العقل أساس تنظيم الكون، إذ بدونه ينقلب هذا الكون إلى فوضى وبلبلة.

ولقد وقفنا عن قصد هنا على المؤلف ابن عبد ربه ذلك لأنه يتكلم دائماً عن موقفه العدائي من الفلسفة.

ورغم عدم الاعتراف بالفلسفة كعلم من قبله، فإنه يعترف بدور العقل الكبير. وهذا يعني أن هذه الحالة لثبوتها في مدارك ممثلي الحضارة العربية الإسلامية لم يعد يشعر بها وكأنها مشكلة تحتاج إلى علاج وحل، أو يشك فيها.

ولهذا تفهم بوضوح العلاقة الجدية، علاقة التقديس للعلم، وللمعرفة كسلاح لتطوير عقل الإنسان وللكتاب كوعاء للعلم (يقرؤون الكتاب في كل مكان، ويحترمونه على الدوام، وهو خير جليس)،

ويعتقد بأنه لا بد من تربية الإنسان على حب الكتاب، وقراءته واحترامه هذا الذي سيقوي فيه المعقولية، وسيؤدي حكماً إلى التأثير في المجتمع الإنساني بشكل كامل.

ثانياً ـ مبدأ الكوميدية (الهزل والإضحاك):

ورجال الأدب في العصور الوسطى من جهة أخرى، يتوجهون بنشاطهم إلى الأمور الأكثر واقعية وتأثيراً بحسب اعتقادهم، يتوجهون إلى تربية الشخصية الذاتية بواسطة الهزل والإضحاك. وعناصر الهجاء في المؤلفات الأدبية تلعب دوراً كبيراً بتقديمها المثل الجمالية والأدبية والأخلاقية المتغيرة المقلوبة التي تعطينا الانطباع عن عكس القيم الجمالية الشائعة، إذ في أي أدب من آداب العالم، ومن أجل الهجاء كان لا بد من الدقة في وضع النماذج والمثل الأدبية والأخلاقية والجمالية التي لا تؤكد بشكل خاص إلا بالسخرية من أضدادها وبالاستعمال الدقيق لفن اللفظة (الهجاء) أقرب ما يكون للسب والدعاء على المهجو، هذا الهجاء الذي يقوم على إلقاء الشر والصفات السيئة على المهجو ولهذا فإن معظم الأهاجي كانت تبدأ بالدعاء بعدم السقيا وأشعار الهجاء عند العرب القدماء موجهة دائماً ضد شخص محدد معين أو قبيلة وتُعَيِّر بقيمتين اجتماعيتين أساسيتين: البخل والجبن ـ تقعان على الطرف المعاكس لقيمتين أخلاقيتين إيجابيتين يعتز بهما: الكرم والشجاعة. وكان من مجالات الهجاء بالنسبة للمظهر الخارجي تعبير الشخص بالقصر والسمنة (البطل النموذجي المثالي يجب أن يكون طويلاً ونحيلاً).

وهنا نشير إلى أسس الهجاء البدائية الفطرية المباشرة التي لا تعتمد على الحالات غير المتوقعة، أو الأحاديث غير المنتظرة بل على

استعمال الألفاظ المقذعة الغليظة، ومختلف ألفاظ القباحة والفحش والإقذاع إلخ...

حتى إننا لو توجهنا إلى آثار أعلام الهجاء البدوي المشهورين كالحطيئة، (وجرير، والفرزدق، والأخطل) الذين يرتبطون بشعرهم بروابط مع الأعلام من الشعراء البدو بغض النظر عن البعد أو نمط الحياة، فإننا نعثر هنا على تشابه واضح كامل في طرائق الهجاء، هذه الطرائق التي كانت أيضاً من صفات أشعار الشعراء الذين عاشوا لمدة طويلة قبل الإسلام.

لقد كان الهجاء شائعاً في شكله الأول في بدايته، واستمر وجوده عند مختلف الشعراء في مختلف العصور اللاحقة بشكل قريب من النشأة الأولى، وهذا الهجاء النموذجي يوجد في شعر بشار الذي يعتبر إماماً في هذا المجال لا يمكن أن يجارى. والهجاء مؤسس بشكل كامل على أساس النشأة الأولى له (العفوية والفطرية)، ولا يستوجب من السامع أي جهد تفكيري إدراكي، وهذا الغرض الشعري يُرضي مطالب المثقفين المقيِّمين لعصر النهضة العربية الإسلامية.

إننا لا نعثر على الهزل والإضحاك، والفكاهة في الأشعار التي تمثل الهجاء العادي المعروف، وهل يمكن أن نحسب الفكاهة متمثلة في شتم المظهر الخارجي للأعداء واتهامهم المعروف بالبخل والجبن؟ لكن هذه السخرية تظهر بوضوح في الهجاء بين القرنين الثامن والثاني عشر الميلاديين.

ففي مختلف الفنون الأدبية المتنوعة الشعرية والنثرية وفي مختلف درجات النبوغ والذكاء نجد حالة واحدة مستمرة وهي سب الغباء

والفظاظة وشتمهما. وهذا لا يعني بالطبع أن الهجاء العادي الجاهلي كان قد حذف من الإنتاج الأدبي: إنه يوجد في الشعر وفي المختارات الشعرية فصل «للأجوبة الذكية الفطنة» التي كثيراً ما تنقذ الشخص من المصائب والقدر؟ إن هذه الفصول تقريباً تتبع الفصول حول سمو دور العقل وأهميته وفائدته، (إذ إن العلاقة النفعية) مع العقل لم تكن أقل قيمة من تقديسه واحترامه. أمن باب المصادفة أن ابن عبد ربه قد خصص عدداً من الصفحات في كتابه (للأجوبة الذكية)[1]؟ و (للأجوبة المازحة)؟ ١٦ ـ III، ١١٨ هل يعني هذا أنه كان غير جدي، أو رجلاً طائشاً خفيفاً مستخفاً؟، ومن الواضح أنه لا يمكن أن نقول هذا لا عن الجاحظ، ولا عن ابن عبد ربه، ولا عن الآخرين.

لقد كان هؤلاء علماء ورجال أدب جديين، كانوا جديين مع الهزل والإضحاك كجديتهم مع أية صفة من صفات تربية شخصية الإنسان، يرون بأن الحقائق الأكثر جدية يجب أن يعبر عنها بشكل أقرب للفهم، مع توضيح زائد ـ إما بواسطة الشعر، أو بواسطة النثر (بالحكايات ذات المحتوى الفكاهي)؛ ولهذا فإنهم يؤسسون (المزحة) على مزج الجد والهزل، فاحتوت المؤلفات النثرية النكت والقصص المضحكة المسلية كي تروح عن القارىء وتستجلب له الفكاهة.

ونفس هذه الفكرة قد كتبت عند الجاحظ بشكل أكمل وأوسع في كتابه (الحيوان) تحت عنوان «استنشاط القارىء ببعض الهزل» حيث يقول: (II ـ ٨٥).

«وإن كنا قد أمللناك بالجد وبالاحتجاجات الصحيحة، لتكثر

(١) ابن عبد ربه، العقد الفريد، ج ٣، ص ١١٨.

الخواطر، وتشحذ العقول فإنا سننشطك ببعض البطالات، وبذكر العلل الظريفة، والاحتجاجات الغريبة فرب شعر يبلغ بفرط غباوة صاحبه (من السرور والضحك والاستطراف)، ما لا يبلغه (حشد) أحرّ النوادر، وأجمع المعاني.

وأنا أتظرف أمرين استظرافاً شديداً: أحدهما استماع حديث الأعراب، والأمر الآخر احتجاج متنازعين في الكلام، وهما لا يحسنان منه شيئاً كأنهما يثيران من غريب الطيب ما يضحك كل ثكلان، وان تشدد، وكل غضبان، وإن أحرقه لهيب الغضب. ولو أن ذلك لا يحل لكان في باب اللهو والضحك والسرور والبطالة والتشاغل ما يجوز في كل فن.

وسنذكر من هذا الشكل عللاً، ونورد عليك من احتجاجات الأغنياء حججاً - إن كنت ممن يستعمل الملالة، وجماحاً لقوتك.

ولنبتدىء النظر في باب الحمام وقد ذهب (عنك) الكلال وحدث النشاط.

وإن كنت صاحب علم وجد، وكنت ممرناً، وكنت إلف تفكير وتنقير، ودراسة كتب، وحلف تبين، وكان ذلك عادة لك لم يضرك مكانه من الكتاب، وتخطيه إلى ما هو أولى بك»[1].

(٦١ - III، ٢)

إن هذا تصريح خاص بمبدأ احتمال الضحك وإمكانيته وضرورته. فالجاحظ لا يتكلم هنا مباشرة عن الدور التربوي لسب المعايب

(١) الجاحظ، الحيوان، جـ٣، ص ٢. (المروجة: التي روجها صاحبها وجعلها تسير بين الناس).

والنواقص وشتمها، وكأنه يريد أن يبرر إدخاله النكت في مؤلفاته، وكذلك القصص المضحكة إلخ. لكنه مع هذا يقول بأنه يساعد الحصول عليهما بمساعدة (الأحكام الجدية) أي إنه بشكل واقعي يصوغ نفس الفكرة بشكل آخر. يهزأ الجاحظ والتوحيدي وأبو دلف وغيرهم بالغباء والجهل في كل المظاهر التي تظهر فيها المخالفة التامة للعقل. وإذا كان العقل يمجد في مختلف كتب الأدب فإن الغباء يهزأ به في أعلى درجاته بشكل واضح ومتنوع. فالجاحظ، وهو المعتزلي العقلي، يرى ما يخالف العقل (إن حكام تدمر يثقون بأن حصنهم بنته (الجن). وفي كتابه (الحيوان) كان عنصر السخرية قوياً لدرجة واضحة، حتى إن كتابه هذا يظهر على أنه ضد الغباء والجهل كما يرى ذلك فيما يلي:

(زعم زرادشت في خلق الفأرة والسنور): (ويزعم زرادشت وهو مذهب المجوس). أن الفأرة من خلق الله، وأن السنور من خلق الشيطان، وهو إبليس، فإذا قيل له: كيف تقول ذلك والفأرة مفسدة، تجذب فتيلة المصباح فتحرق بذلك البيت والقبائل الكثيرة، والمدن العظام، والأرباض الواسعة بما فيها من الناس والحيوان والأموال، وتقرض دفاتر العلم وكتب الله ودقائق الحساب والصكاك والشروط وتقرض الثياب، وربما طلبت القطن لتأكل بذرة فتدع اللحاف غربالاً. وتقرض الجرب، وأوكية الأسقية والأزقاق والقرب فتخرج جميع ما فيها، وتقع في الآنية وفي البئر فتموت فيه، وتحوج الناس إلى مؤن عظام، وربما عضت رجل النائم، وربما قتلت الإنسان بعضها. والفأرة بخراسان ربما قطعت أذن الرجل، وجرذان أنطاكية تعجز عنها السنانير، وقد جلا عنها قوم وكرهها آخرون لمكان جرذانها. وهي التي فجرت المسناة، حتى كان ذلك سبب الحسر بأرض سبأ. وهي المضروب بها المثل. وسيل العرم مما تؤرخ بزمانه العرب.

والناس ربما اجتنبوا السنانير ليدفعوا بها بوائق الفأر فكيف صار خلق الضار من الله. وخلق المنافع من الضرر من خلق الشيطان؟[١] (٦١ ـ VI، ٩٩).

وكل سخريته موجهة ضد سخافة المعتقد وعدم انسجامه مع العقل: «وزعم بعض المفسرين أن السنور خلق من عطسة الأسد، وأن الخنزير خلق من سلحة الفيل لأن أصحاب التفسير يزعمون أن أهل سفينة نوح لما تأذوا بكثرة الفأر وشكوا (إلى نوح ذلك) سأل ربه الفرج فأمره أن يأمر الأسد فيعطس، فلما عطس خرج من منخريه زوج سنانير: ذكر وأنثى. الذكر خرج من المنخر الأيمن والأنثى من المنخر الأيسر. فكفياهم مؤونة الجرذان. ولما تأذوا بريح نجوهما شكوا ذلك إلى نوح، وشكا ذلك إلى ربه فأمره أن يأمر الفيل فليسلح، فسلح (زوج) خنازير فكفياهم مؤونة رائحة النجو.. وهذا الحديث نافق عند العوام، وعند بعض القصاص»[٢]. (٦١ ـ V، ١٠٦).

ما وظيفة هذه القصة التي ساقها الجاحظ بعد الإخبار عن عادات وطباع القطط؟ فإضافة إلى ما أشار إليه في بداية كتابه عن (أدب الحياة في القصة) يظهر هنا الدور الأساسي وهو السخرية من الجهل.

وهكذا، فإن صفات هذا الأدب الساخر، الهجائي وخصائصه تظهر كأنها (برهان ودليل آتٍ من الصفة العملية وتأكيد أسلوب المنطق والعقل في ذم الصفات غير المقبولة عقلياً في الشخص). وهذه العقلية موجودة

(١) الجاحظ، البيان والتبيين، جـ VI، ص ٩٩. (الصكاك: الوثائق، الجرب: أوعية زاد المسافر، المسناة: السد).

(٢) الحيوان، جـ V، ص ١٠٦.

في الأدب العربي في عصر النهضة (تمازج الثقافات)، ولهذا فإننا نقف عليها بشكل مفصل. إذا كان العقل يعتبر مقياساً لكل شيء ومعياراً لكل شيء موجود، فإن الجهل والغباء بدورهما يبدوان وكأنهما مقياسه ومعياره السلبي.

مثل هذه الوظيفة - (السخرية من الفظاظة والجهل - تلعبها الحوادث الطريفة التي ساقها ابن عبد ربه في «العقد الفريد»):

وسأل رجل عمر بن قيس عن الحصاة يجدها الإنسان في ثوبه أو في خفه أو في جبهته من حصى المسجد، فقال: ارم بها، قال الرجل زعموا أنها تصيح حتى ترد إلى المسجد فقال: دعها تصيح حتى ينشق حلقها، فقال الرجل: سبحان الله - ولها حلق؟ فمن أين تصيح؟:

أكان من الممكن ظهور مثل هذه السخرية في العصر السابق؟!
حتى إننا لو تركنا جانباً الحقائق المحددة التي ظهرت هنا، والتي لم تكن طبعاً موجودة في الشعر الجاهلي، فإن الهجاء هنا شيء آخر مغاير، إنه السخرية التي لا ترتكز على العاطفة، بل على المنطق والعقل. ذلك الذي يختلف عن هجاء الشاعر الجاهلي. إذ إن عدوه كان مريضاً بالبرص، ومظهره الخارجي لا يتناسب مع مثل الشخص عند البدوي، وهو مولى من سلالة العبيد، وليس عربياً أصيلاً قحاً. ولفظة (جهل) في الشعر الجاهلي البدوي كانت عكس كلمة (حلم)، وعنت (غياب الحكمة والتروي الزائدين) أما فيما بعد فإننا نعثر دائماً على الطباق بين مفهومي جاهل وعاقل (غبي «عقلاني عارف»).

حتى إن العيبين التقليدين - البخل والجبن، يعاد إدراكهما وفهمهما على أنهما ظاهرة من ظواهر عدم الوعي والإدراك بل من ظواهر الغباء.

ويسخر من البخل خاصة لأنه غير عقلي - وهكذا يمكن باختصار أن نفهم كل مضمون (كتاب البخلاء) الذي يكتب في مقدمته لكاتبه ما يلي: ولِمَ احتجوا (البخلاء) مع شدة عقولهم - لما أجمعت الأمة على تقبيحه، ولم فخروا - مع اتساع معرفتهم بما أطبقوا على تهجينه. وكيف يفطن عند الاعتلال له ويتغلغل عند الاحتجاج عنه إلى الغايات البعيدة والمعاني اللطيفة، ولا يفطن لظاهر قبحه وشناعة اسمه وخمول ذكره وسوء أثره على أهله.

وكيف وهو يجمع له بين الكد وقلة المرزئة وبين السهر وخشونة المضجع، وبين طول الاغتراب وطول قلة الانتفاع، ومع علمه بأن وارثه أعدى له من عدوه، وأنه أحق بماله من وليه، أوليس هو أظهر الجهل والغباوة وانتحل الغفلة والحماقة، ثم احتج لذلك بالمعاني الشداد، وبالألفاظ الحسان وجودة الاختصار وبتقريب المعنى وبسهولة المخرج وإصابة الموضع، فكان ما ظهر من معانيه وبيانه مكذباً لما ظهر من جهله ونقصانه. ولم جاز أن يبصر بعقله البعيد الغامض ويغبى عن القريب الجليل[1](٥٧ - ٢)، فالبخل يحمل في طياته أحد عناصر الغباء والجهل، وتحطيم أنغام العُقل والعقلية، ولهذا يجب أن يطرد بالضحك والسخرية منه، ولقد سقنا هنا مثلاً من (كتاب البخلاء) ذلك لأن هذا الكتاب واحد من المؤلفات الساطعة المضيئة في ذلك العصر، هذه المؤلفات الكثيرة التي تسخر من البخل، وباتفاق مع هذه الآراء الموجهة ضد النواقص وكأنها تحطيم وانحراف عن طبيعة الإنسان العقلية، يمكن أن تعرض أخرى: التبذير والإسراف والجبن... إلخ.

(١) البخلاء للجاحظ، طه الجابري، ص ٢ من المقدمة.

ثالثاً ـ مبدأ الإنسجام والتناسق:

إن العقلانية التي اعتبرناها من الخصائص الأساسية للنثر الفني في العصر العباسي والتي تظهر في تأكيد دور العقل، والعمل على تنميته وتغذيته واحترامه، ترتبط ارتباطاً مباشراً (بالانسجام والتناسق والمواءمة) في العمل الأدبي الذي يفهم من جهة على أنه تنظيم وتماثل بين أجزاء هذا العمل، ومن جهة أخرى: بلوغ درجة من التطور (متوسطة) على الأقل وبدءاً من التصورات والأماني والأحلام حول تحقيق (الدولة المنسجمة المنظمة).

فإن الفكرة والانسجام والتناسق أو الجهد والسعي وراء تحقيق هذا الانسجام والتنظيم يعتبران من أهم مميزات الثقافة العربية في القرون الوسطى التي انعكست في النثر العباسي أيضاً. وقد اعتبرت تحقيق الانسجام في نفسية الإنسان من الناحية الأخلاقية والمعنوية أعلى مرحلة من مراحل تطور الإنسان، حيث توجد الصفات المتناقضة والعواطف المتضاربة في هذه الحالة، في وضع معتدل، يحدد علاقة بعضها ببعضها الآخر.

ومن أجل تربية مثل هذا (الانسجام في الشخصية) فقد ظهرت أبحاث كثيرة جداً، ومراسلات فلسفية تدور كلها حول محور أساسي هو (سعادة النفس) أو بكلمة أخرى بلوغ مرتبة (الانسجام النفسي) المأمولة. وإضافة إلى هذا فقد كتبت حول هذا الموضوع كتب الأدب النثرية بدءاً من (كتاب الأدب الكبير) و (كتاب الأدب الصغير) لابن المقفع.

في هذا كله تتوافق المثل الأخلاقية مع المثل الجمالية وهذا ما كان من الصفات المميزة لتفكير ذلك العصر. وتقوم الأفعال الإنسانية وتقدر على قدم المساواة مع الآثار الأدبية انطلاقاً من انسجام كل منها،

ونظاميته، أي: انطلاقاً من عقلانيتها، إذ (خير الأمور أوسطها)، وهذا هو قول الحكماء القدماء الذي يردده الفلاسفة، والأدباء ومؤلفو التراجم وجامعو المجموعات الشعرية. ويجب أن توجه كل جهود الإنسان العاقل الساعي وراء الكمال إلى بلوغ هذا (الإعتدال والتوسط) أي أخذ الحد المتوسط من الأمور.

وقد جاءنا النثر العباسي بالفكرة حول الهدف الأساسي الذي يجب أن يسعى إليه الإنسان، والذي يهدف إلى البلوغ بالحالة النفسية إلى مرتبة الاعتدال وإصلاح النفس.

ويتحقق سير عملية إصلاح النفس هذه بواسطة نضال العقل مع الروح التي تجسد في ذاتها الفوضى، وعدم النظام والتنافر لأن (وعاءها هو الجسد، ولهذا فإنها غالباً ما تتوافق معه، ومع تحقيق رغباته)، أما (الإنسان الكامل) فيجب ألا يبتعد عن التوازن مهما كانت الظروف خيرة أو شريرة لأنه بكونه (كاملًا) يصور وحدة منسجمة لا يمكن أن تؤثر فيها أو تزعزعها آثار الفوضى. ولهذا فإن أرقى هدف يمكن أن يبلغه الإنسان هو الانسجام الداخلي التام وهذا لن يكون إلا في الأنبياء. كما يرى ابن مسكويه.

الكون منسجم، ويجب أن يسعى كل المجتمع الإنساني إلى (الانسجام والتنظيم)، وكذلك فالألفاظ التي عنت القدرة على الكلام والحديث، تلك الصفة الموجودة في الإنسان والتي تميزه عن باقي الكائنات الحية الأخرى إن هذه الألفاظ يجب أن تكون منسجمة منسقة. ولذلك فقد ظهر السعي وراء الانسجام والتوازن في تركيب المؤلفات الأدبية. وفي ألفاظها بصورة خاصة، وكان ذلك واضحاً في النثر. أما الشعر فقد تجلى فيه، بصورة رئيسية في الإستخدام الكثير لوسائل

التعبير التصويرية القائمة على التماثل، والتقابل، والازدواج، من طباق ومقابلات وتشبيهات. . . إلخ. . .

لقد كان تركيب الشعر الجاهلي مؤسساً على مبدأ الترابط وتحققت وحدة القصيدة بواسطة علاقات ارتباط رقيقة لطيفة كانت تحضر الانتقال من جزء إلى آخر في القصيدة نفسها، كما تميزت بواكير الانتاج الأدبي النثري التي ظهرت باللغة العربية، بذلك التركيب المتقابل المتماثل، الذي كان الشرط الأكبر الضروري لكل نوع من أنواع فن اللفظة عند العرب. وتظهر محاولة إخراج المؤلف الفني في أشكال متماثلة متناسقة في مختلف مؤلفات الأدب العربي في القرون الوسطى، وبصورة خاصة في المؤلفات النثرية الفنية.

إن المحتوي وتطور الأحداث هما العنصر الأساسي المتحرك، والقوة البارزة في النثر الجاهلي، أي في الروايات والأخبار الاجتماعية، واستمر هذا في العصر الكلاسيكي للأدب العربي وشغل مكاناً هاماً في الفنون الأدبية التي كانت، على ما يبدو، ثانوية فيما لو قورنت (بالأدب الرفيع) الذي يقع في مرتبة متقدمة عنها أي عن الأساطير والروايات التي دخلت فيما بعد في كتاب ألف ليلة وليلة، والروايات الشعبية التي أصبحت أساطير عن البطولة العربية.

لكننا لا نستطيع أن نتكلم على المحتوى وتطور الأحداث على أنه العنصر الأساسي في مؤلفات (الأدب الرفيع) ومؤلفات علوم (فقه اللغة) تلك التي نظر إليها، ودرست على أنها فنون أدبية أيضاً.

إذ يقل في هذه المؤلفات الأخيرة دور تطور الأحداث تدريجياً، ويصبح موزعاً، وخاضعاً بشكل عام إلى هذا المبدأ أو ذاك من مبادىء

بنية المؤلف، وتركيبه. ويمكن أن نذكر كثيراً من هذه المبادىء التركيبية القائمة على أساس التماثل، والتناسق في بناء الانتاج الأدبي. وأقدم مبدأ من المبادىء التركيبية المستعملة في الأدب العربي هو مبدأ وضع التركيب في إطاره العام (أي في قالبه)، وقد أسس هذا المبدأ على تقسيم سير الحوادث الأساسي إلى جزأين متماثلين، يقع أحدهما في بداية المؤلف والثاني في آخره ثم يوضع سير الحوادث البسيطة الصغيرة، الموزعة بحسب (التماثل) في فصول جزئية ضمن التركيب العام. وأن هذه الفصول الجزئية متماثلة بدورها، لاحتواء كل منها على مغزى واحد. وتنتشر ضمن هذا الإطار الداخلي، حوادث صغيرة عديدة يحتوي عليها الفصل كما أنها تحدد هذا الإطار الداخلي. ويمكن أن يكون عدد هذه الأحداث غير محدد، كثيراً أو قليلاً دون أن يهدم مبدأ التماثل.

وإن المثل النموذجي لوضع التركيب في إطار عام يظهر جلياً في كتاب (كليلة ودمنة) ويظهر هذا المبدأ أيضاً في (ألف ليلة وليلة)، ولكن لا يسير بعيداً وفق ذلك الشكل النموذجي الذي تراه في (كليلة ودمنة). والاختلاف في درجة التماثل يليه اختلاف الفنون الأدبية. والمؤلف الأدبي المبني وفق هذا المبدأ يقدم في مجموعة من القطع المتماثلة التي تشكل مجموعات ضمن إطار عام واحد.

لكن هذا المبدأ لم يكن محدداً في الأدب العربي في العصور الوسطى. ولقد كان ذلك المبدأ التركيبي الذي استعمل في مختلف كتب المجموعات هو الأكثر شيوعاً وانتشاراً. ويفهم هنا الانسجام، والتناسق والتماثل في تركيب المؤلف على أنه توزيع سير الأحداث المتشابهة والمضامين المتماثلة في فصول منفصلة. ويمكن أن تتوزع هذه

الأحداث المتماثلة في فصول، أو أجزاء ثابتة غير متغيرة، تتكرر في مؤلفات عدة. (مثل توزعها مثلاً في فصل «الأجوبة الذكية»، وفي فصل «وصف الحرب والأسلحة» وفي الجزء عن «معاشرة الملوك» أو الجزء عن «فائدة الحكمة والتعقل».

إن مثل هذا التكرار لسير الأحداث الصغيرة، وتكرار المحتوى لم ينظر له على أنه عيب ولم يحكم عليه، بل كان مجال افتخار لأنه أشهر سعة لاطلاع المؤلف وغزارة ثقافته وفطنته، وحدة ذكائه من جهة أخرى.

وإذا كان المبدأ التركيبي الأول يمكن أن يُشبَّه بسلسلة صغيرة مغلقة، فإن المبدأ الثاني يشبه بسلسلة مكونة من حلقات، غير محددة عملياً. لكن من أجل أن يعطي هذا المبدأ التركيبي تماثلاً كبيراً، حاول المؤلفون أن يدخلوا الرواية في الأشكال (المتوازنة) المحددة تلك الرواية التي يظهر كتاب ابن عبد ربه مثلاً عليها، ذلك الكتاب المركب وفق المبدأ الكلاسيكي من حيث التبويب وتوزيع المادة. لكن مؤلف هذا الكتاب الذي يعتقد بضرورة التماثل والتوازن والمواءمة في هذا النوع من التركيب، يعتبر من الضروري، إضافة إلى ذلك، أن يؤكد على وضع إطارات عامة إضافية، أن يؤكد على تأسيس تركيب المؤلف الذي سماه (كتاب العقد الفريد) منطلقاً من مبدأ التوزع المتماثل لأحجار العقد الثمينة.

(وقد نظرت في بعض الكتب الموضوعة فوجدتها غير متفرقة في فنون الأخبار ولا جامعة لجمل الآثار فجعلت هذا الكتاب كافياً جامعاً لأكثر المعاني التي تجري على أفواه العامة والخاصة. وتدور على ألسنة الملوك والسوقة. وحليت كل كتاب منها بشواهد تجانس الأخبار في معانيها وتوافقه في مذاهبها. وقرنت بها غرائب من شعري ليعلم الناظر

في كتابنا هذا أن لمغربنا على قاصيته، وبلدنا على انقطاعه، حظاً من المنظوم والمنثور وسميته كتاب (العقد الفريد) لما فيه من مختلف جواهر الكلام، مع دقة المسلك وحسن النظام وجزأته على خمسة وعشرين كتاباً كل كتاب منها جزآن. فتلك خمسون جزءاً في خمسة وعشرين كتاباً قد انفرد كل كتاب منها باسم جوهرة من جواهر العقد. فأولها كتاب اللؤلؤة في السلطان. ثم كتاب الفريدة في الحروب ومدار أمرها، ثم كتاب الزبرجدة في الأجواد والأصفاد)[1].

إن الانسجام (وتناسب الأجزاء الرائع) يتجليان في نظر ابن عبد ربه في توزيع الكتاب على أجزاء وفصول، معطياً في كل فصل شيئاً مختلفاً عما في الآخر، لكن هٰذه الفصول مرتبطة مع بعضها بسمة ما عامة (كتاب اللؤلؤة في السلطان) كتاب الفريدة في الحروب ومدار أمرها إلخ... وإنه يجب أن نتكلم هنا بحذر عن التماثل، لأن ابن عبد ربه قد قال في المقدمة بتسمية كل جزء باسم حجر من الأحجار الثمنية بما يتناسب وموقع هذا الحجر في العقد بذاته. وجاءت تسمياته على النحو التالي: فأولها كتاب اللؤلؤة في السلطان، ثم كتاب الفريدة في الحروب ومدار أمرها، ثم كتاب الزبرجدة في الأجواد والأصفاد ثم كتاب الجمانة في الوفود. ثم كتاب المرجانة في مخاطبة الملوك، ثم كتاب الياقوتة في العلم والأدب، ثم كتاب الجوهرة في الأمثال، ثم كتاب الزمردة في المواعظ والزهد، ثم كتاب اليتيمة في النسب وفضائل العرب، ثم كتاب العسجد في كلام العرب، ثم كتاب المجنبة في الأجوبة، ثم كتاب الواسطة في الخطب، ثم كتاب المجنبة الثانية في التوقيعات والفصول... ثم كتاب الفريدة الثانية في الطعام والشراب، ثم كتاب اللؤلؤة الثانية في الفكاهات والملح).

(١) ابن عبد ربه، كتاب العقد الفريد، القاهرة ١٩٥٣، ص ٣ . ٤.

وهذا يعني أن هذه الأجزاء المتلائمة المتناسبة يجب أن تتجاوب بأي شكل بالمحتوى والمضمون، أما (الجزء الوسط) فيجب أن يكون الأساس.

لكننا لا نجد، مثل هذا التناسب، ولا مثل هذه المماثلة الأصيلة عند ابن عبد ربه، ولا عند الجاحظ الذي يؤكد، ويكبر التقسيم الجيد للأجزاء أي بكلمة أخرى: التركيب المنسجم للمؤلف الفني، كما لا نجده عند كثيرين غيرهما.

ويظهر هذا التناقض الواضح، وعدم الالتزام بالتقسيم عند الجاحظ الذي لا يتقيد بتلك الأطر العامة التي يرسمها لنفسه في مقدمة كتبه، كما شاهدناه. أما التماثل فيرى في مؤلفاته فقط من خلال استعماله أساليب متماثلة في الكتابة والتأليف. وظهر اهتمام رجال النثر بالتسلسل المتنامي في الكتابة وفي تطوير الأحداث من البداية إلى الوسط. ثم يبدأ الانحدار من الوسط إلى النهاية. وهذا ما اتصفت به المؤلفات الشعرية والنثرية، وكان بصورة خاصة من صفات الرسائل، وبصورة أخص، الرسائل ذات الطابع الهجائي الساخر والهازل، ووفق هذا المبدأ ألفت (رسالة التربيع والتدوير) للجاحظ و (مثالب الوزيرين) للتوحيدي، ومجموعة من (مقامات الهمذاني)، و (القصيدة الساسانية) لأبي دلف الخزرجي، وكثير من المؤلفات العربية في العصور الوسطى.

ويمكننا أن نسوق نموذجاً واضحاً من المؤلفات الأدبية مثلاً ساطعاً على التسلسل والتدرج في التركيب المتنامي، وهذا المثل هو (رسالة التربيع والتدوير) التي تكلمنا عليها فيما مضى، والتي نعالجها الآن من الزاوية التعبيرية، حيث يظهر فيها التماثل في التركيب إلى جانب نمو التوتر وزيادته وزيادة (ضغط) صور (الأسلوب الرفيع) ووجود

مراحل بلغ التعبير والتصوير فيها الأوج، ثم بعد هذا تتدهور النموذجية إلى النهاية.

لقد ابتدأت الرسالة بأنغام معتدلة نسبياً، إذ تقوم السخرية في البداية على تشويه المظاهر الجسدية للمهجو التي تعبر عن قلة قيمته الداخلية، وجهله، وعن ادعاءاته غير المعتدلة: «كان أحمد بن عبد الوهاب مفرط القصر ويدعي أنه مفرط الطول. وكان مربعاً، وتحسبه لسعة جفرته، واستفاضة خاصرته مدوراً وكان جعدالأطراف قصير الأصابع وهو في ذلك يدعي السباطة والرشاقة، وأنه عتيق الوجه، أخمص البطن، معتدل القامة، تام العظم. وكان طويل الظهر، قصير عظم الفخذ، وهو مع قصر عظم ساقه، يدعي أنه طويل الباد رفيع العماد، عادي القامة عظيم الهامة، قد أعطي البساطة في الجسم، والسعة في العلم»[1].

وينتقل الجاحظ بعدها من السخرية والاستهزاء بمعايب أحمد بن عبد الوهاب الظاهرية الخارجية إلى المعايب الداخلية التي كانت أكثر وجوداً وأساسية بحسب تعبيره ويستهزىء بصورة أساسية من الغباء والجهل - العيبين الأساسيين والأكثر سوءاً: (وكان ادعاؤه لأصناف العلم على قدر جهله بها، وتكلفه للإبانة عنها على قدر غباوته بها وكان كثير الاعتراض لهجاً بالمراء، شديد الخلاف)[2].

(١) الجاحظ، مجموعة الرسائل والقاهرة ٥. ت ص ٨٢، وانظر: ص ٥ من رسالة التربيع والتدوير، طبعة بيروت. (الجفرة: جوف الصدر، جعد الأطراف: نحيل، لئيم، أخمص البطن: ضامر المباد: جانب الفخذ من الداخل، الهامة: أعلى الرأس، وعظيم الهامة: ضخم الجثة).

(٢) الجاحظ، مجموعة رسائل، ص ٨٣، رسالة التربيع، ص ١٠. (الإبانة: الكشف).

ويزاد التوتر الأسلوبي شيئاً فشيئاً، وينمو ويقوى ويزداد كذلك عدد النماذج المتشابهة المتوازية، ويصبح النغم، كما تصبح النبرة أكثر تنوعاً: «وأنت تزعم أن هذه المعاني خالصة لك، مقصورة عليك، وأنها لا تليق إلا بك، ولا تحسن إلا فيك، وكأن لك الكل وللناس البعض وأن لك الصافي ولهم المشوب، هذا سوى الغريب الذي نعرفه، والبديع الذي لا نبلغه. فما هذا الغيظ الذي أنضجك؟ وما هذا الحسد الذي أكمدك؟ وما هذا الإطراق الذي اعتراك؟ وما هذا الهم الذي قد أضناك»؟[1].

(٦٢ ـ ٨٦)

وينتقل الجاحظ بعد هذا إلى طريقة السخرية المفضلة عنده وهي استخدام (الصور المقلوبة المعكوسة) (والذم في معرض المدح). وهنا تبلغ السخرية أقصى درجاتها حدة: (ولم أزل أراك تقدم العرض على الطول، وتزعم أن الأرض لم توصف بالعرض دون الطول إلا لفضيلة العرض على الطول، وذلك كقول الشعراء، ووصف العلماء. قال الشاعر:

كأن بلاد الله، وهي عريضة   على الخائف المطلوب كفة حابل

ولم يقل: (كأن بلاد الله وهي طويلة). قال آخر:

. . . . وفي الأرض، للمرء، العريضة مذهب.

ولم يقل: (الطويلة) وقال: ولا تحسداني، بارك الله فيكما.

على الأرض ذات العرض أن توسعاليا

(١) الجاحظ، رسائل، ص ٨٦.

وقال الراجز:

تـقـطـع أرضـاً، وتـلاقـي أرضـاً   إن الـبـلاد غـلـبـتـنـا عـرضـاً

ولم يقل (طولاً):

وقلت: لولا فضيلة العرض على الطول، لما وصف الله الجنة بالعرض دون الطول حيث يقول جل ثناؤه: (وجنة عرضها كعرض السماء والأرض)، فهذه براهينك الواضحة ودلائلك الظاهرة ولو لم يكن فيك من الرضى والتسليم ومن القناعة والاخلاص، إلا أنك ترى أن ما عند الله خير لك مما عند الناس. وأن الطول الخفي أحب إليك من الطول الظاهر، لكأن في ذلك مما يشهد لك بالانصاف، ويحكم لك بالتوفيق، وأنا أبقاك الله، أتعشق إنصافك، كما أتعلم التفقه في الدين ربما ظننت أن جورك إنصاف قوم آخرين، وأن تعقّدك سماح رجال منصفين)[1].

(٦٢ ـ ٩٥)

ويكمل الجاحظ الإعجاب الساخر من كل صفات (المربع والمدور) في مقابلة لهذه الصفات مع صفات (النحيف والطويل).

والجزء التالي المشهور (كانحدار) لتوتر السخرية وخمودها، يظهر على أنه مجموعة طويلة من الأسئلة، التي يطلب الجاحظ من مهجوه أحمد بن عبد الوهاب حلها والإجابة عنها. وهي أسئلة علمية حقيقية تتناول مختلف جوانب المعرفة ومجالاتها، التي شاعت في عصر الجاحظ ومعلومات وأخبار أسطورية متنوعة، وعلى ما يبدو، فإن

(١) الجاحظ، رسائل، ص ٩٥: الجاحظ، رسالة التربيع ص ٢٣ . ٢٥.

الجاحظ قد وضعها إلى جانب أسئلة النموذج الأول العلمية، وذلك لتقوية الأثر الهزلي الكوميدي للرسالة: (وخبرني عن الفراعنة: أهم من نسل العمالقة؟ وعن العمالقة: أهم من قوم عاد؟ وخبرني: أهم من عاد الأولى أو من عاد الأخرى؟ وخبرني عن عطارد الهندي، وجوابه لعطارد السماوي، حين هبط إليه من فلكه وهل جرى بينهما إلا ما سمعناه، ومنذ كم كان ذلك؟

وخبرني كيف أن أصل الماء في ابتدائه في أول ما أفرغ في إنائه. أكان بحراً أجاجا، استحال عذباً زلالًا؟ أم كان زلالًا عذباً استحال أجاجاً بحراً؟ وخبرني كيف صار الماء أبعد من الفلك ولا يكون إلا في بطن الأرض، وهو أشبه بالهواء كما أن الهواء أشبه بالنار... وكيف طمع، ـ جعلت فداك ـ الدهري في مسألة العلاة والمطرقة؟ وفي البيضة والدجاجة؟ مع تقادم ميلادك ومرور الأشياء على بدنك؟ وكيف كان بدء أمر البد في الهند، وعبادة الأصنام في الأمم وقصة عمرو بن لحي في العرب؟

وخبرني عن عناق بنت آدم، وعن مسيرة ومسرة، وعن مشية ومشيانة، وعن بهيا وطحيا، ومذ كم عرت جزيرة العرب، ومذ كم بادت يونان، وعن فضل ما بين السند والهند، وما تقول في الرجم السماوي: أكان من عظام البرد أم كحجارة الطير الأبابيل التي خلقت من سجيل»؟.

ويلاحظ عند التوحيدي مثل هذا التركيب الذي يقوم على التسلسل والتدرج، وعلى نحو تواتر الأسلوب، وتغير إيقاع الأحاديث، وتعقيد طرق السخرية والتهكم ويظهر بلوغ هذا الأسلوب أوجه في (مثالب الوزيرين) وخاصة في القصة عن الغباء والجهل غير العاديين عند ابن

ثوابة الذي نصحوه بدراسة الهندسة في كتاب إقليدس، لأنه بدون الهندسة لا يتمكن الإنسان من اعتبار نفسه مثقفاً وبالغاً (الكمال في المعرفة) يقول ابن ثوابة: (فأتاني بشيخ ديراني، شاخص النظر، منتشر عصب البصر، طويل، مشذب، مخزوم الوسط، متزمل في مسكه. . . قال: فأحضرني دواة وقرطاساً، فأحضرتهما، فأخذ القلم فنكت به نكتة نقط منها نقطة تخيلها بصري، ولحظها طرفي كأصغر من حبة الذر فزمزم عليها بوسواسه، وتلا عليها من محكم أسفار أباطيله، ثم أعلى عليها جاهزاً بأفكه وأقبل علي فقال: أيها الرجل: إن هذه النقطة شيء ما لا جزء له. فقلت: أضللتني ورب الكعبة، وما الذي لا جزء له؟ فقال كالبسيط، فأذهلني وحيرني وكاد يأتي على عقلي وحلمي لولا أن هداني ربي. . . فقلت له: وما الشيىء البسيط؟ فقال: كالله تعالى، وكالنفس فقلت له: إنك من الملحدين، أتضرب لله مثالاً، والله تعالى يقول: **﴿فلا تضربوا الله الأمثال، إن الله يعلم وأنتم لا تعلمون﴾**[٢] **لعن الله مرشداً أرشدني إليك، ودالاً دلني عليك، فما ساقك إلي إلا قضاء سوء، ولا كسعك**[١] **نحوي إلا الحين، أعوذ بالله من الحين، وأبرأ إليه منكم ومما تلحدون، والله ولي المؤمنين، إني بريء مما تشركون ولا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم. . .)**[٣].

(٣٣)

ويخبر فيما بعد كيف طرد ابن ثوابة معلمه رجل الهندسة، وكيف يدعو، انسجاماً مع نصيحة بعض أصدقائه المتعجبين من غبائه وجهله، رجل الهندسة المسلم: (فسلّم فرددت عليه السلام، ورفعت مجلسه

---

(١) سورة النحل.

(٢) كسعة: تبعة، وكسعة بكذا: إذا جعله تابعاً له.

(٣) أبو حيان التوحيدي، مثالب الوزيرين، (دمشق ١٩٦٥).

وأكرمته... وقال: ائتني بالتخت. فوالله ما رأيت مخلوقاً بأسرع إحضاراً له من ذلك الغلام. فأتاه، فتخيلت به هيئة منكرة، ولم أدر ما هو وجعلت أصوب الفكر فيه تارة، وأصعد أخرى، وأحيل الرأي ملياً، وأطرق طويلًا لا علم أي شيء هو أصندوق هو، ماذا؟ ليس بصندوق. أتخت هو، ماذا؟ ليس بتخت، فتخيلته كتابوت لحد فقلت: لحد الملحد يلحد به النائين عن الحق. ثم أخرج من كمه ميلًا عظيماً فظننته متطبباً، وإنه لمن أسرار المتطيبين. فقلت له: إن أمرك لعجب كله، ولم أرَ في أميال المتطيبين كميلك، أتفقأ به الأعين؟ فقال: لست متطبباً، ولكني أخط به الهندسة على هذا التخت، فقلت له إنك وإن كنت مبايناً للنصراني في دينه، إنك لمؤازرةُ في كفره، أتخبط على تخت بميلك لتعدل بي عن وضع الفجر إلى غسق الليل، وتميل بي إلى الكذب باللوح المحفوظ وكاتبيه الكرام... إياي تستهوي أم حمتني ممن يهتر لما يدهم؟ فقال: لست أذكر لك لوحاً محفوظاً ولا مضيعاً، ولا كاتباً كريماً ولا لئيماً، ولكني أخط به الهندسة وأقيم عليها البرهان بالقياس والفلسفة[1].

قلت أخطط. وأخط يحظ وقلبي مروع يجب وجيباً، فقال لي غير مستعظم: إن هذا الخط طول بلا عرض فذكرت صراط ربي عن تخطيطك وتشبيهك وتبديلك وتحريفك وتضليلك، إنه لصراط مستقيم، وإنه لأحد من السيف الباتر، والحسام القاطع، وأدق من الشعر، وأطول مما تمسحون، وأبعد مما تذرعون، ومداه بعيد، وهوله شديد، أتطمع أن تزحزحني عن صراط ربي؟ أم حسبتني غمراً غبياً لا أعلم ما في باطن ألفاظك، ومكنون معانيك، والله ما خططت الخط، وأخبرت أنه

(١) التوحيدي، مثالب الوزيرين، ص ٢٦٤. (هتر: أولع بالقول في الشيء).

طول بلا عرض إلا صلة بالصراط المستقيم لتزل قدمي عنه، وأن ترديني في نار جهنم. أعوذ بالله، وأبرأ إليه من الهندسة، ومما تدل عليه، وترشد إليه، وإني بريء من المهندسين ومما يعلنون ويسرون، ومما به يعملون)[١].

(٣٣ ـ ٢٦٤)

ورغم أن سخرية التوحيدي حادة جداً ولاذعة، فإنها لا تبلغ إطلاقاً درجة قوية من الفضح للمعايب، ولا يسخر في أي مكان، بشكل قوي، من الجهل والغباء، كما يسخر في هذه القصة، التي تقع عنده في وسط الكتاب ومركزه. وكأن هذه القصة عند التوحيدي تقوم في كتابه (مثالب الوزيرين) مقام اللؤلؤة المركزية في كتاب (العقد الفريد) لابن عبد ربه.

في المؤلفات الأدبية الساخرة لم يسخر من درجات التركيب الاجتماعي التي كانت، بنظر رجال الثقافة العربية الإسلامية شيئاً طبيعياً ومنطقياً، بل نقد الانحراف عن (العقلية). أي بكلمة أخرى: نقد الظلم الرائد الذي قام به الحاكم كما سخر من جشعة وطعمه[٢].

إن المجتمع المبني على درجات، والمعكوس في مدارك الناس، يولد تفكيراً طبقياً واضحاً يرى بأن كل العالم المحيط بالإنسان موزع على درجات من الأعلى إلى الأسفل، وتقع بين هذه الدرجات حدود دقيقة واضحة. ويتخلل هذا الترتيب كل جوانب الحياة، حتى إن المراسم والتشريفات منظمة بما يتلاءم بدقة مع المراتب الاجتماعية،

---

(١) التوحيدي، مقالب الوزيرين، ص ٢٦٤.

(٢) وهنا من المثير أن يدرس موضوع ايديولوجية العصاة المتمردين أي (الحروب الفلاحية) الذين كان مثلهم الأعلى تحقيق العدالة في المجتمع الفلاحي.

وبصورة خاصة (رسوم دار الخلافة) حيث إن الاختلاف بين الخليفة وكبار رجال البلاط، والأرستقراطية يؤكد عليه إما باستخدام لون خاص، أو بعض أنواع الألبسة. وكذلك فإن الوظائف ينظر إليها بترتيب واضح ودرجات متميزة، كما هو الحال في الفنون الأدبية التي ينظر إليها على أنها مراتب متفاوتة، وحتى رجال الإنتاج الأدبي ينظر إلهم وفق المراتب.

لقد جاءتنا كتب الأدب بوصف لذلك السلوك الاجتماعي الذي كان سائداً في تلك الأيام والذي انتقل معظمه من الفرس إلى العرب: كان أردشير بابك أول من رتب الندماء وأخذ بزمام سيادتهم، فجعلهم ثلاث طبقات: فكانت الأساورة وأبناء الملوك في الطبقة الأولى. وكان مجلس هذه الطبقة من الملك على عشرة أذرع من الستارة.

ثم الطبقة الثانية، كان مجلسها من هذه الطبقة على عشرة أذرع وهم بطانة الملك وندماؤه من أهل الشرف والعلم.

ثم الطبقة الثالثة، كان مجلسهم على عشرة أذرع من الثانية وهم المضحكون وأهل الهزل والبطالة. غير أنه لم يكن في هذه الطبقة خسيس الأصل ولا وضيعه ولا ناقص الجوارح ولا فاحش الطول والقصر ولا مؤوف ولا مرمي بابنة ولا مجهول الأبوين ولا ابن صناعة دنيئة كابن حائك أو حجام، ولو كان يعلم الغيب مثلاً.[1]

(٥٩ ـ ٢٣، ٢٤)

وكان بإمكان الموسيقيين أن يعزفوا في مجالس الخليفة فقط بما

(١) الجاحظ، كتاب التاج، ص ٢٣ ـ ٢٤ من باب المنادمة (الأسوار: الواحد من أساورة الفرس هم الفرسان، مؤوف: مصاب بآفة الإبنة: العيب).

يتناسب مع (مراتبهم ودرجاتهم). وكذلك فإن الفنيين قد توزعوا بحسب مراتبهم فإذا لعب لاعب الناي في غير المكان المخصص للاعبي الناي فإنه إما أن يتعرض للعقاب، أو يعاد إلى المكان المخصص لمرتبته، وقلما كانت ملوك الأعاجم خاصة تأمر أن يزمر على المغني إلا من كان معه في أسلوب واحد، إذ لم يكن من شأنهم أن ينقلوا أحداً من طبقة وضيعة إلى طبقة رفيعة. إلا أن الملك كان ربما غلب عليه السكر حتى يؤثر فيه، فيأمر الزامر من الطبقة الثانية أو الثالثة أن يزمر على المغني من الطبقة الأولى، فيأبى ذلك. حتى إنه ربما ضربه الخدم بالمراوح والمذاب فيكون من اعتذاره أن يقول: إن كان ضربي بأمر الملك رأيه فإنه سيرضى عني إذا صحا، بلزومي مرتبتي[1].

ألا ترى أن الأمم الماضية من الملوك، لم يكن شيء أحب إليهم من أن يفعلوا شيئاً تعجز عنه الرعية، أو يتزينوا بزي ينهون الرعية عن مثله.

وهذه من فضائل الملوك. وطاعة أهل المملكة أن تتحامى أكثر زي الملك أو أكثر أحواله وشيمه، حتى لا يأتي ما لا بد منه.

وهذا الحجاج بن يوسف، كان إذا وضع على رأسه طويلة، لم يجترىء واحد من خلق الله أن يدخل وعلى رأسه مثلها[2].

(٤٧ ـ ٥٩)

(١) الجاحظ، كتاب، التاج، ص ٢٦ ـ ٢٧. (المذاب: جمع مذبة وهي آلة لضرب الذباب).

(٢) الجاحظ، كتاب التاج، القاهرة ١٩١٤، ص ٤٧ (أي قلنسوة طويلة عالية، وكان هذا النوع خاصاً بالأمراء، وبالقضاة أيضاً (كما تدل على ذلك عبارة البيهقي في (المحاسن والمساوىء ص ٢١٣).

والخليفة فقط هو الذي يملك الحق في تغيير لباسه ونوعه[١].

(١٠٤ ـ ٨٢)

وإننا نجد هذا النوع من العلاقة فيما يخص الفنون اللفظية: إذ إن هذه الفنون التي تقوم على اللفظة ليست متساوية بالمرتبة، فالفن الأعلى والأرقى هو للشعر (وبخاصة شعر المدح)، الذي يلائم الطبقات العليا من المجتمع ويناسبها وكما أن الخليفة يتبرج بالديباج والحرير، فإن شعر المدح يجب أن (يرتدي) ثوباً قشيباً من الألفاظ (الرفيعة) التي تناسب فقط هذا اللون من الشعر (وبصورة خاصة المدح في القصيدة المتعددة الأغراض) وإن القاء مثل هذه الأشعار بين يدي الخليفة مسموح به فقط للشعراء المعترف بهم على أنهم من (الطبقة الأولى). وتتلو هذه الفنون الرفيعة بعض الفنون الأخرى التي تتلو المدح مباشرة مثل (الوصف) الأنيق الظريف الذي كان مشهوراً خاصة في محيط رجال البلاط (مثلاً في الأندلس في بلاد المنصور والمعتمد وغيرهما)[٢]، وبعض شعر الغزل.

أما الشعر (الزهدي) فقد اعتُبِر ـ فناً أنه من (الطبقة الدنيا) ولم تلق أشعار هذا النوع بشكل عملي، في مجلس الخليفة الرسمي، وقد ألقيت عادة في مجالس الود والصداقة. كان أبو العتاهية، مثلاً يلقي أشعاره الزهدية في أوقات الخليفة غير الرسمية، عندما كانت مشاعر التوبة

(١) إذا لبس الخليفة عمامة مترفعة كبيرة، يجب على الجميع ألا يلبسوا مثلها، وتوجه التعليمات والأوامر إلى كل من يحيط بالخليفة والمقربين أن يلبسوا عمامة من نوع آخر. وعندما احتذى الخليفة عبد الملك بن مروان خفاً أصفر اللون منع الجميع رسمياً من أن يحتذوا مثله.

(١) المراكشي، تاريخ الأندلس، القاهرة، ص ٨٢.

تتملك الخليفة، وأن بعض فنون النثر المقفى المسجوع وبخاصة في الإخوانيات، استعملت خاصة في المراسلات بين الكتاب. أما بعض الفنون الشعرية الأخرى (كالموشحات والزجل) فإنها بشكل عام. على مدى عدة قرون، لم يعترف بها من قبل النقاد، رغم أنهم أدركوا وفهموا بعض قيمها. ورأوا أن (الموشح) لا يرقى لأن يعتبر من الفنون الأدبية الصرفة.

لكن فيما يخص الفنون الأخرى كالقصص، والأساطير و (الروايات الشعبية) فإنها اعتبرت (غذاء العامة) ولم ينظر العلماء إليها على أنها فنون أدبية بمعنى الكلمة. وفي تلاؤم مع هذه الطبقية في الفنون الأدبية بحسب الأسلوب والشخصيات. قال الجاحظ بأنه توجد عند (الشعب العادي البسيط) أبطاله الأدبية، وعند الطبقة المختارة أبطالها.

(٥٨ ـ I، ١٠، ١١)

إن الحديث الموجه إلى أناس (الطبقة الرفيعة) يجب أن يكون معتنى به، ومكتوباً بلغة (رفيعة) بدون استعمال ألفاظ عادية يظهر فيها عدم الكلفة: وليس لمن حدث الملك أن يفسد ألفاظه وكلامه، بأن يقول في حديثه: (فاسمع مني) أو (افهم عني) أو (يا هذا) أو (ألا ترى) فإن هذا وما أشبهه عي... وحشو في كلامه وخروج من بسط اللسان ودليل على الفدامة والغثاثة. وليكن كلامه كلاماً سهلاً، وألفاظه عذبة وسقط كلامه قليلاً[1].

(٥٩ ـ ١١٢)

(١) الجاحظ، التاج، ص ١١٢ (الفدامة: العي عن الحجة والكلام في ثقل ورخاوة والغثاثة سوء الخلق).

إن المرسل إليه، أو الممدوح قد امتلك أهمية كبيرة في القصائد الشعرية المدحية وفي الرسائل النثرية. ويتغير الأسلوب مبالغاً به، حماسياً، رفيعاً، رصيناً، إذا كان المدح خاصاً بالخليفة، ويكون الأسلوب عديم الكلفة مازحاً كما نرى في رسائل بديع الزمان وغيره. وإن عدم التمسك بهذه القواعد الأسلوبية سخر منه على أنه عدم معرفة بقواعد المهنة الأدبية، بقواعد فن الكتابة: ونستحب له أيضاً أن ينزل ألفاظه في كتبه، فيجعلها على قدر الكاتب والمكتوب إليه، وأن لا يعطي خسيس الناس رفيع الكلام، ولا رفيع الناس وضيع الكلام، فإني رأيت الكتاب قد تركوا تفقد هذا من أنفسهم، وخلطوا فيه فليس يفرقون بين من إليه (فرأيك في هذا) وبين من يكتب إليه (فإن رأيت كذا)...[1].

(٢٠ ـ ١٤، ١٥).

وفي كتاب ابن قتيبة (أدب الكاتب) توجد مجموعة من الأبواب جاءت تحت هذه العناوين (باب الأفعال التي تهمز والعوام تدع همزها، باب ما يهمز من الأفعال والأسماء والعوام تبدل الهمزة فيه أو تسقطها، باب ما لا يهمز والعوام تهمزه، باب ما يشدد والعوام تخففه، باب ما جاء خفيفاً، والعامة تشدده).

(٢٠ ـ ٢٨٣، ٢٩٢).

هذا بعض ما أردنا طرحه من آراء حول النثر العباسي وخصائصه وطريقة التعبير الفنية فيه، ومدى تعبيره عن روح العصر وفكره ومعتقداته. ونأمل أن نوفق في التوسع بهذا المجال لتأتي الصورة واضحة على مستوى النثر كما هي على مستوى الشعر.

(١) ابن قتيبة، أدب الكاتب، القاهرة ١٩٢٧، ص ١٤ ـ ١٥.



مبدأ السجود للكلمة وتقديسها

إذا كان العقل هو المبدع فإن الكلمة هي المعبر عن العقل، بدءاً من لفظة «الله» سبحانه وتعالى المجسدة بأصوات اللغة المحددة الملموسة. وليست عبثاً أقوال رجالات الثقافة العربية الإسلامية بأن الرسول الكريم لم يكن بحاجة إلى أية معجزة لإثبات نبوته لأن لديه أعظم المعجزات وهي كلمة الله، وكلام الله أي القرآن الكريم بإعجازه. وإذا كانت الطبيعة، عند العرب القدماء، بمفهومها الواسع، مقياساً لكل ما هو رائع، فإن هذا المقياس يصبح بالنسبة لرجالات الأدب العربي في عصر الازدهار «الكلمة البليغة» المنظومة بشكل عقلاني. وإذا كانت أصغر مظاهر الوجود تدهش الشعراء البدو، فيسجلون الدقائق الصغيرة، التي نراها تافهة، فإن الأدباء والشعراء المتأخرين، يستمتعون بإمكانيات العقل البشري اللامحدودة، التي تظهرها الكلمة، وبوجه الخصوص «الكلمة البليغة». فالكلمة هي مفسر لغة الروح، وهي الأداة التي خرج الإنسان بواسطتها من حالته الحيوانية إلى حالته الإنسانية، إذا اكتسب موهبة الكلام، أليس الإنسان حيواناً ناطقاً؟ ولذلك قال مؤلّف المنطق أرسطو طاليس «التعريف الأساسي للإنسان الحي هو الكلام» (IV, 110، ٨٧).

لقد كان هذا الموقف من الكلمة أساس الرؤية الجمالية لدى رجالات الثقافة العربية الإسلامية في عصر الازدهار لفن الكلمة. والبلاغة من الصفات الهامة للرسول الكريم فهو قرشي، والقرشيون أكثر العرب بلاغة، وبفضل موهبة البلاغة والبيان الرائع أيضاً اختاره الله العلي القدير ليكون أفضل أنبيائه وأكرم رسله، وجعل العربية لغته وأنزل عليه القرآن عربياً فكان أبلغ العرب وأقدرهم. والقرآن الكريم يضع الأساس لدور البلاغة العظيم، البلاغة ذات المصدر الإلهي فلقد خلق الله الإنسان وعلّمه البيان، والكلمة البليغة برهان تام على قدرة الله الخالق عز وعلا.

والكلمة عند رجالات الثقافة العربية الإسلامية الواحدية هي أولى أعظم مظاهر الإله (وبخاصة العقل الإلهي). «فالعقل لا يتبدى إلا من خلال الكلمة، كما لا يعطي القادح النار إلا بضربة على الصوان... فالكلمة هي مسبب الخير لا مسبب الشر فبمساعدة الكلام يمكن تمييز الإنسان عن المخلوقات غير الناطقة، والكلام هو الوحيد الذي يمكننا من إدراك أفضلية بني آدم على بقية المخلوقات». ونجد هذه الآراء المتحمسة لدور الكلمة لدى الكثيرين من الأدباء المهتمين «بمسائل النظرية» ولدى الفلاسفة، وليس هذا مجرد تدرب على البلاغة، بل هو سجود مدرك للكلمة وللكلام بشكل عام، وسجود مدرك للكلمة الفنية بوجه الخصوص.

من هذا الفهم للموقف من الكلمة عموماً، ومن الكلمة الفنية المنظومة على وجه الخصوص يجب أن ننطلق عند تفسير سلوكيات وكلمات غير مفهومة تماماً بل وتكاد تكون «فاسقة» من وجهة نظرنا، نصادفها في إبداع أدباء العصور الوسطى العرب: فهم قد يمتدحون

ظاهرة ما، أو إنساناً ما، وفي الحين نفسه يذمونه. إلا أن هذه الوقائع تصبح مفهومة إذا تذكرنا كلمات المنظر الأدبي قدامة بن جعفر التي أوردها في مؤلفه «نقد الشعر» حيث قال: «من بين الحالات التي يجدر أن نتحدث عنها قبل غيرها هي عندما يناقض الشاعر نفسه في قصيدتين مختلفتين، أو قولين مختلفين، مادحاً بمهارة شيئاً ما، وذاماً نفس الشيء أو الظاهرة وبنفس المهارة فيما بعد. لا يجوز أن يعتبر ذلك عيباً في الشاعر، طبعاً، حين يمدح بمهارة أو يذم بمهارة، على العكس، أنا أرى، أن هذا يشير إلى مهارة الشاعر الكبيرة» (٩٥ ـ ٤).

لذلك ليس مدهشاً أن لا يعتبر الشاعر، من الغريب، أن يعرضوا عليه مثلاً مدح الدينار، وبعد ذلك ذمه، أو أن يمدح النهر وبعد ذلك يصف سيئاته أو أن يكتب مديحاً للصمت، وبعد ذلك «مديحاً للكلام» (١٦، I ـ ٢٧٢).

في هذه الحالة يمدح الشاعر الصمت ليظهر مهارته، ثم ليتحول بعد ذلك إلى مديح متحمس للكلام، إذ إن «كل الحجج التي توردها لصالح الصمت يمكنك طرحها عن طريق الكلمة فقط» (٦٣ ـ ١٤٩). يقول العسكري في «كتاب الصناعتين» وهو يتأمل في التطابق بين «الأفكار» و «الكلمات» في المؤلفات النثرية والشعرية أن «الفكرة الصحيحة» لا تنطبق على احتمالات الحياة، فمن المهم أن يكون النموذج «صحيحاً» طبقاً للتعبير الكلامي، والمؤلّف متفق تماماً مع «فيلسوف» لم يذكر اسمه يرد على اتهام موجه للشاعر حول أنه يكذب في شعره، فيقول: «الشعراء مطالبون بالكلام الجميل، والحقيقة تطلب فقط من الأنبياء» (٨٨ ـ ١٣١)، ويؤكّد ابن رشيق أن «أفضلية الشعر هي أن الكذب الذي يدينه الناس وغيرهم بالإجماع، مستحب فيه» (١١ ـ ٢٢).

إن مثل هذا «التلاعب بالكلمات» (الشعوذة بالكلمات)، والتباهي بفن القدرة على التعبير عن مختلف ظلال وتدرجات الفكرة هو صفة مميزة لأدباء العصور الوسطى العرب، وفيه يبرز موقفهم التبجيلي للعقل البشري الذي يقيم، حسب تعبيرهم، العلاقة بين الإنسان و «العقل الأسمى»، بين الإنسان وبارىء الكون.

لذلك فإننا إذا ما وجهنا اللوم إلى أدباء وشعراء العصور الوسطى العرب على اهتمامهم بالصور الكلامية وعلى «اللعب بالألفاظ» وعلى «المغالاة في الزخرف» نكتشف أننا لم نفهم الأسس الجمالية لإبداعهم، إذ تعتبر العقلانية ومحاولة إخضاع الانفعال الذي ينظرون إليه على أنه تجسيد للبداية المدمرة، للعقل، حجر الأساس بالنسبة لهذا الإبداع، وهذا لا يعني أن الانفعال يستبعد نهائياً، بل يصبح بداية خاضعة، ملزمة على أن تؤول إلى معايير محددة، أي أن الانفعال يجب أن يكون «انفعالاً عقلانياً».

ومن هنا فإن الموقف الحذر والفائق الجدية من الكلمة «المنظومة» والفنية، باعتبارها أعظم بداية عاقلة كامنة في الإنسان، «فالحيوان لا يملك موهبة الكلام» هو موقف حذر وفائق الجدية. ومن هنا كانت النظرة إلى الكلمة الفنية والأدب كأكثر وسائط تشكيل الشخصية الإنسانية فعالية، والمقصود هنا الرابطة المباشرة والصريحة بين الكلمة والطبع المتشكل، المقصود هنا هو التأثير على العناصر التي يتكون منها هذا الطبع (قال إبراهيم الموصلي: مثلاً أن صوت وتر «الباص» يؤثر على البلغم، بينما يؤثر الوتر الثاني على الدم... والخ) (٣٩، ٧، ١٥٤)، وقد طرح الأدباء فكرة حول تأثير بعض الأجناس الشعرية المحددة على هذه العناصر، وقالوا إن الكلمة تؤثر تأثيراً مباشراً على هذا أو ذاك من

عناصر الطبيعة البشرية، ويمكن أن تغير طبع الإنسان، ويؤكد ابن مسكويه في كتابه الإخباري «تجارب الأمم» أن الأمير بجكم رئيس الحرس التركي قد «حسن من طبعه بتأثير نصائح الأديب المشهور سنان إبن ثابت وقراءة كتب الأدب» (٢٢ ـ ٨ ـ ١٨ أ)، ويكتب الأديب والفيلسوف الأندلسي ابن حزم في إحدى رسائله، في معرض حديثه عن تأثير الكلمة في الإنسان ما معناه: «وإذا ما استخدمت الأشعار في تربية الإنسان، فإن هذه الأشعار يجب أن تكون فقط تلك التي فيها منفعة وحكمة، إذ إن هذه الأشعار هي التي تساعد أكثر من غيرها على إيقاظ البدايات الخيرة في الإنسان.

لذلك علينا الابتعاد عن الأشعار المنتمية إلى أربعة أنواع، النوع الأول ـ هو أشعار الحب التي توحي بالشهوة، وتدعو إلى العقوق وتدفع إلى التهور والانحلال وحب المتعة. وهذه الأشعار مؤهلة لأن تؤدي في النهاية إلى الموت وإهمال شؤون الدين، إلى التبذير والفسق، إلى هدر الكرامة وعدم تنفيذ الواجبات. . .، والنوع الثاني هو أشعار الشعراء الأفاقين وأشعار وصف المعارك. . .، فهي تهيج الروح وتطلق الحماسة وتقود إلى الموت من أجل قضية غير عادلة. . .، وتجعل من ارتكاب الجريمة أمراً سهلاً وتثير الفتنة والطغيان وسفك الدماء. والنوع الثالث هو أشعار الأسفار وأشعار وصف السهوب والصحارى، هذه الأشعار توقظ الرغبة في الترحال وهو ما يستطيع الإنسان أن يتخلص منه. والنوع الرابع هو الهجاء وهو أكثرها ضرراً، فالإنسان الذي يتربع على الهجاء سرعان ما يعتاد على وضعه ويأنس إليه، حتى لو اضطر أن يكون كلاماً بسيطاً أو موسيقياً ـ مهرجاً جوالاً يكسب رزقه بالسفاهة والحماقة والحقارة، وكذلك يعتاد على تسويد صفحات الناس الشرفاء والكلمات عن الأمور المخجلة والخروج على احترام الوالدين. . .

إلى جانب الأنواع المذكورة، هناك نوعان آخران من الأشعار التي لا يجوز منعها أبداً ولا تشجيعها ـ فنحن نصنعها بغير إرادة منا، وهما المديح والرثاء، وهما مسموحان لأنهما في حديثهما عن صلاح الموت ومناقب الممدوح، يأخذ المادح بالسعي إلى اكتساب مثل تلك المناقب، وعيب هذه الأشعار في أن شعر المديح، في غالبيته، كاذب، وليس في الكذب أي شيء جيد» (٣ ـ ٩٢).

هنا يعتقد أن الكلمة الشعرية المنظومة التي تعتبر من وجهة نظر ابن حزم[1] وغيره من أعلام الأدب العربي الكلاسيكي (ابن المعتز وابن عبد ربه والعسكري وغيرهم) الكلمة الأكثر «تهذيباً» وبالتالي، الأكثر انتظاماً وفعالية، تبدي تأثيراً مباشراً وسريعاً على «روح الإنسان». لذلك يشترط في توفر متطلبات رفيعة في فن الكلمة وبخاصة الكلمة الشعرية. يجب أن تكون الكلمة، قبل كل شيء، كلمة «بليغة» تتوفر فيها كل المتطلبات اللازمة لفن البلاغة. نحن نستخدم لهذا المصطلح كلمة (البلاغة) إلا أن معناه أعقد من ذلك، ففيه يوجد معنى فعل أبلغ، من جهة، فمن ناحية أولى كلمة البلاغة هي «الكلام الواضح» الموصل إلى المستمع كل ما يقال بأكثر الأشكال وضوحاً وسهولة لأي مستمع كان. ومن ناحية ثانية، هي ليست مجرد «الكلام الواضح» بل و «الكلام الفني» الذي يستخدم كل ما يتوفر تحت تصرف الأديب أو الشاعر من الوسائل الفنية.

(١) يتحدث ابن حزم هنا عن الهجاء الذي لم يدنه هو فقط، بل أدانه غيره من الأدباء العرب الكلاسيكيين على صفاقته أو ما أوردنا كمثل على الهجاء، نسبوه هم إلى فئة (الأدب). ولم يكتفوا بعدم إدانة مثل هذه الطريقة للسخرية من العيوب، بل، على العكس، أعطوه أهمية كبيرة كوسيلة فعالة لتربية الإنسان و «تقويم انفعالاته من أجل تهذيب الأخلاق».

إلى جانب مفهوم البلاغة هناك مفهوم الفصاحة، الذي كان شبيهاً بمفهوم البلاغة بشكل عام، ويحدد العسكري الفرق بين هذين المفهومين فيورد أقوال أشهر من سبقوه ليتوقف أخيراً عند تعريف ابن المقفع، معتبراً إياه أكثرها إصابة: «كلمة البلاغة تعني الإشارة إلى معاني الأفكار والصور بطرق مختلفة، قد يكون الصمت والإصغاء بعضها، والأفكار قد يكون معبراً عنها شعراً أو نثراً أو نثراً مقفى وموزوناً، قد يكون التعبير خطباً أو رسائل. في هذا الكلام يجب أن يكون هناك إيحاء وإشارة إلى الفكرة أو الصورة الأكثر فهماً، ويجب أن يمتاز بإيجازه، هذا ما نسميه البلاغة» (١٥ ـ ٨٤)، أما الفصاحة، حسب ما يقوله العسكري، فتختلف على المصطلح الأول: «إذا كان الكلام يحتوي على كل المزايا الحميدة، لكنه لم يتمتع بالفخامة وميزة الإيجاز، يمكن أن نسميه بليغاً، ولكن لا يجوز تسميته فصيحاً» (٨٨ ـ ١٥). عدا ذلك، فإن الجاحظ يستخدم مصطلحاً أشمل: «البيان».

ونجد عند الجاحظ أكثر الكلام حماسة وشهرة، كأداة للعقل الإنساني، ففي كتابه «البيان والتبيين» الذي يسميه العسكري أفضل الكتب في هذا المجال (٨٨ ـ ٦) يقول عن دور الكلمة في المجتمع البشري الذي لولاها لتفكك، فالبشر لا يعرفون أفكار غيرهم، وما كانوا ليستطيعوا أن يعيشوا معاً، وأن يعملوا معاً لو لم يعلموا بعضهم البعض بأفكارهم بواسطة الكلمة والكلام الجدي الذي يجب أن يخرج «من القلب إلى القلب» (تصادف دائماً الأقوال المأثورة عند الجاحظ وابن عبد ربه وغيرهم).

وهكذا، فالكلام هو الرابطة الأساسية بين الناس، وبخاصة الكلام المتمتع بميزة الإيجاز والوضوح، «هذه الصفات بالذات هي التي تجعل

الفكرة مفهومة وتعبر عنها بأقرب ما يمكن إلى الشكل الذي كان قد أوحاه العقل. هذه الصفات هي التي تجعل الخفي جلياً، وتقدم الغائب وكأنك تراه، وتجعل البعيد قريباً، هي التي تفك المتشابك وتحل المعقد، وهي التي تلزم الفوضوي على الخضوع للقانون...، هي التي تجعل الخفي معروفاً والغريب مألوفاً وتفسر الغامض، وتجعل المفسر معروفاً.

وكلما كان التعبير أوضح والمعنى أصدق، وكلما كان الإيجاز حقيقياً وبداية الكلام أدق، كان التعبير عن الفكرة أفضل، وكلما كانت الجملة واضحة وفصيحة، كانت المنفعة التي تسديها للفهم أكثر. وهكذا، فالتعبير بالكلمة عن الفكرة المختبئة في العقل هو البيان... هذا ما يتحدث عنه القرآن الكريم، وبهذا فخر العرب وتفاخرت الشعوب أمام بعضها. وهكذا فإن البيان اسم جامع لكل كلمة تكشف ستور الفكرة وتمزق الحجب عما هو خبيء العقول، فيعرف المستمع معناه الحقيقي، إذ إن أساس وهدف العلاقة بين المتكلم والمستمع هو الفهم من ناحية والأخبار من ناحية ثانية، والطريق إلى حصول الفهم والأخبار هو البيان» (٥٨، I، ٣٤).

وبصدد أحكامه التي أعلنها حول دور «الكلمة الفصحى» تابع الجاحظ فكرته وكتب عن التأثير الهائل للكلمة على نفس الإنسان، وعن إمكانية تربية الإنسان «بالكلمة الطيبة»، فهي ترفع من قدره: «وإذا كانت الفكرة خيرة والكلمة مفهومة، وإذا كانت ملهمة حقاً، وإذا لم يكن فيها تشويه للتناغم ولا تصنع فإنها تترك على نفس الإنسان أثر المطر على الأرض الخصبة، وإذا كانت الكلمة تتمتع بكل هذه الصفات ويتلفظ بها من يقوم بذلك كما يجب، فإن الله يهبه النجاح وتجد كلمته تجاوباً،

حتى أن قلوب الجبابرة تقر بعظمة الكلمة، وتصبح عقول الجهلة قادرة على استيعابها. . . إذا كانت الكلمة خارجة من القلب فإنها تصل إلى القلب، وإذا كانت خارجة عن اللسان فقط فإنها لن تتجاوز الأذن» (٥٨، I، ٣٧).

وهكذا، فالكلمة لا يجوز، قبل كل شيء، أن تخرق قوانين الانسجام، وأن لا تكون «فوضوية»، أي عليها أن تراعي بصرامة قوانين العقل وقوانين المنطق، وليس عبثاً أن تكون الكلمة اليونانية «المنطق» والكلمة العربية «المنطق» (التي هي صورة طبق الأصل عن الإغريقية) مرتبطتان ارتباطاً اشتقاقياً مع معنى «النطق»، المنطق في استخدامات أعلام الأدب العربي «الكلاسيكيين» ليست فقط «المنطق» بل هي كذلك «النطق»، وبالذات النطق السليم، الخاضع لقوانين البناء المنطقي، وهذا النطق بالذات هو القادر على «خلق التجاوب»، في نفس الإنسان، إذ إنه باحتكاكه مع عناصر العقلاني والمنظم الكامنة في الإنسان والتي تعتبر أجزاء من «العقل الأسمى» وخالق الكون وأجزاء من «الواقع بالضرورة»، يجد النطق عناصر مشابهة، وهكذا يخلق نوع من التجاوب. ولكي يتمكن المرء من فن الكلمة المنطقية الصحيحة عليه أن يتمكن من كل تراث الثقافة العربية القديمة، وبالدرجة الأولى، عليه أن يعرف جيداً الشعر القديم الذي يمثله «النموذج القديم»، وكما هو الحال بالنسبة للقرآن الكريم يجب استيعاب قواعد اللغة و «نواظمها» استيعاباً عميقاً.

ولذلك نرى من الطبيعي أن مسائل قواعد اللغة كانت ذات أهمية كبيرة في القرنين الثامن والتاسع، إذ إن قواعد اللغة العربية برأي علماء مختلف التيارات والمدارس التي كانت سائدة إذ ذاك هي العامل الناظم الأساسي للغة، وهي تلك الأشكال التي تصاغ بها، وهذه الأشكال

يجب أن تكون صحيحة مطابقة لقواعد «العقل الأسمى». ولما كان اللغويون على قناعة تامة بأن قوانين العقل أزلية ولا تبطل، وبالتالي، إن قواعد صياغة الأشكال اللغوية يجب أن تكون كذلك أبدية وغير متغيرة، لم يسمحوا بوجود أية احتمالات، وراحت كل مدرسة تضفي صفة الاطلاق على أحكامها. ولم يسمح إلا ببعض اللهجات والاستخدامات لكلمات البدو الذين كان الموقف منهم مزدوجاً: فمن ناحية كانوا ينظرون إليهم على أنهم قوم متوحشون معدمون جاهلون، لم يتعرفوا على حسنات الحضارة المدنية، ومن ناحية أخرى كانوا ينظرون إليهم على أنهم أصحاب «القديم» على أنهم من بقايا الماضي حافظوا على فطرتهم، وقد لوحظ بعض الانحناء أمام فصاحتهم الفطرية، وموقف هازىء من فقرهم وجهلهم وإبائهم المبالغ فيه (انظر عند ابن عبد ربه، قصة البدوي المتوحش الذي لم يدخل الحمام قط ولم يأكل الفاكهة، ولم يرقط الصابون، ومع كل ذلك لم يكن يتكلم إلا «شعراً فصيحاً» (١٩، IV، ٧).

يكثر ابن قتيبة وابن عبد ربه والجاحظ وغيرهم من الكلام عن ضرورة دراسة النطق السليم والقواعد، التي تفقد اللغة إذا لم يعرفها المرء (يعرف النطق السليم والقواعد) سلامتها وعقلانيتها وجمالها: «أخطاء الكلام تشوهه أكثر مما يشوه الجدري الوجه... تعلموا قواعد اللغة، فهي جمال ورفعة للوضعاء، والجهل بها وضاعة للرفعاء». وقد قال عمر بن الخطاب: «تعلموا قواعد اللغة كما تتعلمون أخبار حياة النبي وصحابته وأركان الدين» (٥٨ .، II، ٤) (واضح أن قول عمر موضوع).

كل ما قيل أعلاه يخص بالدرجة الأولى «الكلمة العربية البليغة»،

أي اللغة العربية، التي تسمى اللغة الفصحى، والتي ما زالت موجودة حتى الآن بمعنى «اللغة الأدبية». وكلمة فصيح كانت تقابل كلمة أعجمي، أي «عربي» و «غير عربي». فاللغة العربية تحتل، برأي الجاحظ، المكانة الأولى بين اللغات، ليس فقط لأنها لغة القرآن ولكن لأن العرب، أيضاً، قد وهبوا بفطرتهم بلاغة متميزة لا توجد عند أي شعب آخر. (الواقع أنه يعترف أيضاً ببلاغة الفرس والهنود، مع الإشارة إلى أن العرب وحدهم القادرون على نطق «كلام فصيح» دون سابق إعداد): بإمكاننا القول لم نعرف كلاماً بليغاً إلا كلام العرب والفرس. أما بشأن الهنود، فإن عندهم أفكاراً قيمة محفوظة في كتب سميكة، ليست منسوبة إلى شخص معروف أو عالم مشهور. فكل هذه الكتب التي ورثوها عن آبائهم وأجدادهم، هي مؤلفات عرفوها منذ زمن بعيد، وتداولوها منذ القدم. الإغريق عندهم أيضاً الفلسفة وفن المنطق، غير أن واضع «المنطق» نفسه لم يكن بليغاً ولم يتميّز ببيانه مع أنه كان يعرف بشكل رائع كيف يجب التمييز بين أنواع الكلام وتقسيمه إلى أقسام ويعرف التعبير عن الأفكار. أما عند الفرس فقد كان هناك أناس بليغون، إلا أن كل كلمات الفرس وكل أفكار الإيرانيين لا تخرج إلا بعد تأمل طويل وجهود واختلاء واستشارات وعون الآخرين، وبعد تمحيص طويل ودراسة للكتب. فالثاني عندهم يروي عن الأول، والثالث يضيف إلى معارف الثاني، وهكذا إلى أن تصل ثمار هذه الأفكار والجهود إلى آخرهم زمنياً. وعند العرب يوجد كل هذا وذاك وتوجد المقدرة على الكلام دون تفكر، وكأنها إلهام، بلا جهد، بسهولة وبلا تحايل، دون إجهاد الفكر ودون اللجوء إلى مساعدة الآخرين (٥٨ ـ II ـ ٥٦).



مبدأ «التدرج»

سيطرت على وعي أعلام الثقافة العربية الإسلامية في عصر الازدهار فكرة التدرج في بنية الفضاء المشاد على هيئة ما يشبه الهرم الذي يحتل قمته العقل الأول حسب درجات هابطة. لذلك يبدو طبيعياً التقسيم التدرجي للمجتمع إلى طبقات معينة هي من سمات البنية الاقطاعية. في مؤلفات الهجاء لم تكن تدان التدرجية في المجتمع، هذه التدرجية التي كانت تعتبر أمراً عقلانياً، بل كان يسخر من الانحراف عن «العقلانية»، أي من قسوة الحكام المبالغ فيها ومن الجشع وما إلى ذلك[1].

المجتمع التدرجي يولد من خلال انعكاسه في وعي الناس تفكيراً طبقياً واضح التعبير، يعتبر العالم المحيط بمجمله مقسماً إلى درجات ـ

(١) يجب النظر إلى مسألة أيديولوجية العصاة في مرحلة «الحروب الفلاحية» نظرة خاصة، فقد كان مثل هؤلاء العصاة الأعلى المجتمع الفلاحي.

من الأعلى إلى الأسفل، وبين هذه الدرجات تقوم حدود واضحة، هذه الطبقية كانت تسود في كل وجوه الحياة: احتفالات المراسم طبقية بشكل صارم، وبخاصة مراسم القصور، حيث الفروق بين كبار موظفي البلاط والأرستقراطيين والخليفة تبرز من خلال لون الملابس أو تفصيلها، أما المهن فينظر إليها من خلال تدرج صارم محدد، وكذلك كانت متدرجة الأجناس الأدبية، بل وأبطال الأعمال الأدبية أيضاً.

لقد حملت إلينا كتب الأدب قواعد السلوك الاجتماعي التي كانت سائدة في مختلف ذلك الزمن: «كان بلاط الخليفة مقسماً إلى عدة فئات، المقربون أكثر من غيرهم كانوا يجلسون في المجالس على مسافة عشرة أذرع عن الخليفة المخبأ خلف ستار، والفئة التالية تجلس على بعد عشرة أذرع عن المقربين، أما الفئة الثالثة فتجلس على بعد عشرة أذرع أخرى عن الفئة الثانية» (٥٩ ـ ٢٤). الموسيقيون لم يكونوا يستطيعون العزف في حضرة الخليفة إلا حسب «مراتبهم» (المرتبة العليا) (وبعدها الطبول وأخيراً المزامير)، كذلك الألحان كانت مقسمة إلى «مراتب»، وإذا قام عازف المزمار مثلاً بعزف نغمة ليست من مرتبته يعاقب أو يحال إلى «الفئة» المناسبة. (٥٩ ـ ٢٧)، «كان عازف المزمار اسحق برصوما من «الفئة الثانية»، ومرة أعرب الخليفة هارون الرشيد عن سروره من عزفه، فقال أحد أفراد حاشية الخليفة الذي كان وراء ستاره لاسحق: «أعزف عندما سيغني ابن جمي (مغن من الفئة الأولى)، فأجاب (عازف المزمار): لن أفعل، فقال ذاك، هذا أمر أمير المؤمنين، وأنت لا تريد أن تفعل؟ فقال اسحق: إذا كنت سأعزف له فلينقلوني إلى «الفئة الأولى»، فرفعوه (٥٩ ـ ٤٧). والخليفة وحده كان يحق له التعطّر بنوع محدد من العطور، وأن يرتدي لباساً محدداً، يكتب صاحب «كتاب التاج»: «ألا ترى أن الملوك القدماء لم يحبوا أكثر من أن يفعلوا ما لا

قدرة لرعيتهم به، أو أن يرتدوا ملابس لا يمكن أن توجد لدى البسطاء»[1].

مثل هذا الموقف نراه أيضاً تجاه فن الكلمة: فالأجناس الأدبية ليست متكافئة. الجنس الأسمى هو الشعر (وبالذات شعر المديح) الذي يلائم «الشرائح العليا»، (ما يقوله قدامة بن جعفر عن «مدح أصحاب الحرف» أو «الجوابين» ما هو إلا أتاوة «مبدأ التصنيف». انظر فيما يلي بهذا الصدد). وبما أن الخليفة يرتدي الديباج والحرير، فيجب أن يكون شعر المديح «مرتدياً» المفردات «الرفيعة» التي لا تليق إلا بهذا الجنس (وبشكل خاص قصائد المدح المتعددة المحاور)، وإلقاء مثل هذه الأشعار أمام الخليفة لا يتم إلا من قبل الشعراء المعترف بهم «من الفئة الأولى». وكان ينتمي إلى هذا الجنس الأدبي السامي بعض المواضيع الأخرى التي تأتي بعد المدح مباشرة وهي الوصف الأنيق الذي كان كبير الشعبية في أوساط البلاط (في الأندلس، مثلاً ـ في بلاط المنصور والمعتمد وغيرهما)، وأحياناً شعر الغزل.

أما شعر الزهديات فقد كان يعتبر من «الفئة الدنيا» ولم يكن هذا الشعر يلقى عملياً في حفلات الاستقبال الرسمية عند الخليفة، ولم يكن يتلى في الجلسات الحميمة (الشاعر أبو العتاهية مثلاً كان يلقي زهدياته في أوضاع غير رسمية، عندما يكون الخليفة «رائق المزاج»)، كان شعر الزهديات ذا شعبية خاصة في أوساط «المثقفين الاقطاعيين»، بعض

(١) إذا كان الخليفة مرتدياً قبعة عالية، فلم يكن يجوز لأحد أن يرتديها، وكان يرسل رسل خاصون إلى كل المقربين من الخليفة يحملون أمراً بلباس قبعة ذات شكل مغاير، عندما احتذى الخليفة عبد الملك خفاً أصفر اللون، منع رسمياً على أي إنسان أن يحتذي مثله (٥٩ . ٤١، ٤٥، ٤٧، الخ).

أجناس النثر المقفى، وبشكل خاص الإخوانيات كانت تمارس عادة في المراسلات بين الكتاب، أما الأجناس الشعرية الأخرى كالموشح والزجل فلم يعترف بها منظرو الأدب العرب المسلمون طوال قرون عديدة مع أنهم كانوا يعترفون بنوع من الأهمية لها، ومع ذلك كانوا يعتبرون الموشح غير جدير بأن يدخل ضمن الأجناس «الأدبية الصرفة»، «ولو كان مقبولاً إدخال الموشحات في الكتب القيمة الموضوعة من أجل سنين طويلة لأوردت هنا بعض موشحات أبي بكر بن زهر التي ما زالت موجودة في ذاكرتي (١٠٤ ـ ٨٢) ـ هذا ما كتبه أديب مراكشي ..

أما بشأن الأجناس الأخرى كالحكايات والأساطير و «الروايات الشعبية» فقد كانت تعتبر «غذاء السواد» ولم يقف العلماء منهم موقفهم من الأجناس الأدبية الكاملة الحقوق، وطبقاً لهذا التصور عن التدرج في الأعمال الأدبية ـ من أسلوبها إلى أشخاصها ـ يقول الجاحظ أن لدى «الشعب البسيط» أبطاله الأدبيون ولدى «المختارين» أبطالهم: «ألا ترى أن هناك من أهل الريف من هو أكثر شهرة بين الشعب البسيط ببلاغته من سحبان بن وائل (خطيب عربي قديم ـ المؤلف)، وأن عبيد الله بن الحر، مثلاً، من الشجعان الأكثر شهرة برأيهم، من زهير بن زعيب ألا ترى أنهم يحبون العبد عنترة بن شداد ولا يعترفون بالكريم عتيبة بن الحارث بن شهاب؟ إنهم يضربون بعمرو بن معد يكرب مثلاً على المروءة ولا يعترفون ببسطام بن قيس» (٣٠، I، ١٠). الكلام الموجه إلى أبناء «الطبقة العليا» يجب أن يكون مهذباً بدقة ويجب أن يكون بمستوى المفردات «الرفيعة» دون استخدام النثرية التي تحط من قدره (هذا الحكم الأخير كان ينعكس بأوضح ما يكون في خاصيات المدح وفي اختيار الكلمات المستخدمة في هذا الجنس»: «على من يتوجه إلى الملك أن لا يفسد كلامه بكلمات وضيعة»، من مثل «اسمع» و «افهم» و

«ألا ترى». . الخ. يجب أن يكون كلامه سلساً وتعابيره مفخمة ومريحة للسمع» (٥٩ ـ ١١٢).

في المؤلفات الشعرية وبخاصة في المدح، وكذلك في الرسائل النثرية كان من يوجه إليه الخطاب ذا أهمية خاصة. فتبعاً لوضع هذا الأخير كان يتغير الأسلوب ـ من الأسلوب الحماسي المفخم إذا كان المدح موجهاً إلى الخليفة، إلى الأسلوب الأسري المازح ـ كالذي نراه، مثلاً، في رسائل بديع الزمان الهمذاني وغيره.

كان خرق القواعد الأسلوبية موضوعاً للسخرية والإدانة، باعتباره جهلاً بقواعد المهارة الأدبية: «كتب أحد الكتاب في رسالة إلى العامل الذي كان في وضع أرفع من وضعه: «أحتاج أن ترسل لي جيشاً عرمرماً» مستخدماً كلمة مزوقة لا تتناسب مع وضعه إذ يجب على الكاتب أن ينتقي كلمات تناسب وضع من يكتب إليه، دون أن يتوجه إلى من هو أدنى منه بكلمات رسمية رفيعة، ودون أن يستخدم كلمات بسيطة ووضيعة، عندما تكون علاقته مع من هم أرفع منه، لكنني رأيت كتاباً لم يحملوا أنفسهم عناء انتقاء التعابير والبحث عن الكلمات المناسبة، فخلطوا بين الكلمات الوضيعة والكلمات الرفيعة، دون أن يميزوا بين أولئك الذين يتوجهون إليهم» (٢٠ ـ ١١٥).

نجد كذلك علاقة تدريجية متميزة حين استخدام بعض الأشكال القواعدية (٢٠ ـ ٢٢٧) والتعابير الدارجة و «الألفاظ الشعبية البسيطة لهذه أو تلك من الكلمات والأصوات، المرفوضة رفضاً قطعياً في «الكلام الموجه إلى الناس رفيعي المقام»، الحديث هذا لا يتعلق بالتراكيب الصرفية غير المعتمدة، بل عن الأشكال الموازية المعتمدة، وغالباً ما تفضل الصيغ القديمة التي كان يلمس فيها القدم إذ ذاك، غير أن هذه

التعابير القديمة كانت من متطلبات «الأسلوب الرفيع»، لذلك كان استخدامها في المدح أو الرسائل الموجهة إلى الشخصيات الرفيعة المقام كان أمراً مفضلاً، مثل صيغ نخبة ونخابات، وتحفة وتحافات، مثلاً، إذ كانت تفضل الصيغة ذات الأصوات المديدة، باعتبارها أكثر تركيباً وأكثر «رسمية»، والأمر كذلك في صيغ وحل ووحال (٢٠ ـ ٢٨٥، ٢٨٢، وغيرها).

عنوان عدد من الأبواب في كتاب ابن قتيبة «أدب الكاتب» على الشكل التالي: «عن الكلمات التي لا تحمل تشديداً والتي يلفظها العامة مشددة»، «عن الكلمات التي ليس فيها حرف صوتي بعد حرف غير صوتي، وتلفظها العامة حرفاً صوتياً»، «فصل عن الكلمات التي تحتوي على صوتي بعد غير صوتي ولا تلفظ العامة هذا الصوتي»، «فصل عن الكلمات التي فيها صوتي بعد غير صوتي ولا تلفظ العامة هذا الصوتي» وما شابه (٢٠ ـ ٢٨٥، ٢٨٣).

الكثير من التراكيب الاهليليجية (القطع والوصل) تعالج أيضاً معالجة «تدرجية» وهي «محتشمة ومقبولة»، ففي القرآن الكريم، مثلاً، هي نموذج «للأسلوب الرفيع»، وفي الشعر كذلك، ولكنها غير مقبولة في «أسلوب الرسائل» حيث ينظر إلى هذه التراكيب على أنها متصنعة. بمقدور القرآن والشعر الذي يأتي في «المرتبة» التالية بعده استخدام التراكيب الاهليليجية، مثل، «الملك الذي تكفيه الإشارة أو الأمر لكي يفهم كلامه» (٢٠ ـ ٨٢): أما فيما يخص «الأجناس الدنيا» فيجب أن تتميز بأقصى درجات الوضوح، والمفردات يجب أن تنتقى بدقة فائقة، استناداً إلى علائم المستوى «المتوسط»، وذلك لكي لا تستخدم المفردات «الرفيعة» التي يمكن أن تبرز وتخلق عدم انسجام، وتوحي

بالتطاول إلى ما هو أرفع مما لا يتناسب مع «مرتبة» هذا الجنس، هذا من جهة، ومن جهة ثانية لكي لا يسمح بالمفردات «الوضيعة». فهذا العنصر لم يكن مسموحاً به إلا للأجناس الأدبية من «الفئة الدنيا»، أي في الحكايات و «الروايات الشعبية» وقصائد الهجاء، حيث كان يعتبر من إيجابياتها استخدام المفردات «الوضيعة»، كما أن استخدام التأنيب الفظ والألفاظ غير المحتشمة في الهجاء الذاتي لم يدن، مع أن الهجاء كان جنساً أدبياً (٢٠ ـ ١٦٤، ١٦٥).

كانت بعد المستويات الكلامية المحددة تعتبر علامة مميزة، وتلعب دوراً هاماً في صياغة الشكل. (أي، في هذه الحالة، في صياغة الجنس الأدبي)، وانطلاقاً من هذا يمكن اعتبار هذا التعريف: «القصيدة المبنية كلياً أو في قسمها الأساسي ـ القسم المدحي بالذات (الأخير) ـ على أساس «المفردات الرفيعة» تعريفاً لجنس المدح. ومن صفات الوصف والغزل استخدام المفردات «المتوسطة» بشكل رئيسي، أما قصيدة الهجاء فتمتاز بالجمع بين كل طبقات المفردات ـ من «الوضيعة»، التي يدل وجودها فوراً إلى الاتجاه الهجائي لهذه القصيدة أو تلك، أو لهذا النص النثري أو ذلك، وحتى «المتوسطة» و «الرفيعة» التي تستخدم في هذه الحالة كمدح «معكوس»، وهو باب من الأبواب المحببة في شعر الهجاء العربي في القرون الوسطى. لنقارن هنا بين بعض المقطوعات من الأجناس المختلفة (المدح، الوصف، الغزل وشعر الهجاء) معتمدين في ذلك على المؤلفات التي تعتبر أمثلة ساطعة وتتميز بقيمة فنية عالية (وبشكل رئيسي من وجهة نظر معاصري مؤلف العمل)، أي قصائد الشعراء الأكثر شعبية في عصرهم والذين كانوا يعتبرون أحسن الشعراء أسلوباً وأكثرهم مهارة في هذا الجنس أو ذاك.

من قصيدة أبي تمام التي يمدح فيها الخليفة المعتصم بن هارون الرشيد والتي نظمها بمناسبة احتلال جيوش الخليفة لمدينة عمورية البيزنطية سنة ٨٣٨ م: (٣١ ـ ٤٠، ٥٨):

السيف أصدق إنباء من الكتب　　في حده الحد بين الجد واللعب

يعتقد أن هذه النثرية تدمر المستوى الأسلوبي الواحد للقصيدة، إلا أن هذا هو نثرية من وجهة النظر المعاصرة. يتصور أبو تمام وأي شاعر آخر من معاصريه أن هذه الكلمة تنتمي إلى أرفع مستوى في المفردات، إذ إنها عنصر رفعه إلى درجة المفردات «الرفيعة» التقليد العربي «القديم»، وهكذا لا نجد أي عنصر مدمر للمستوى الأسلوبي للقصيدة، وهكذا حتى آخرها. في أي مدح، وبغض النظر عن التمايزات المحكومة بدرجة مهارة وموهبة الشاعر وتمكنه من وسائل التصوير التقليدية، نرى أن هناك وحدة أسلوبية تمتد على طول القصيدة أو على امتداد المدح بالذات، الذي قد يسبق الوصف أو الغزل:

تضاحكَتْ أن رأت شيباً تفرَّعني　　كأنها أبصرتْ بعضَ الأعاجيب
من نسوةٍ لبني ليث وجيرتهم　　بَرَّحن بالعَين من حُسْنٍ ومن طيب
فقلتُ إن الحواريّاتِ مَعْطَبَةٌ　　إذا تَفَتَّلْنَ من تحتِ الجلابيبَ
يدنون بالقول، والأحشاءُ نائيةٌ　　كدأب ذِي الضِّغْنِ من نأي وتقريبَ
يا أيها الرّاكبُ المُزجي مطيَّتَه　　يريدُ مجمعَ حاجاتِ الأراكيب
إذا أتيتَ أميرَ المؤمنين فقُل　　بالنُّصح والعلم، قولاً غير مكذوب[1]

(٩٣ ـ ٢٣)

(١) تفرَّعَني: علاني، برح به: آذاه أذى شديداً، الحواريات: النساء الحضريات، معطبة: مهلكة، تفتّلن: تلوين. الأراكيب: جمع ركب، أي ركبان الأبل.

هكذا تبدأ القصيدة المكرسة للخليفة عبد الملك والمكونة، كالعادة، من عدة محاور (المحاور في هذه القصيدة إثنان ـ نسيب ومدح، والثاني يحتل أكثر من ثلثيها). في هذا النسيب الذي نورده هنا الشبيه بجنس الغزل والذي لا يميزه عنه إلا أنه لا يعتبر قطعة شعرية مستقلة، بل أحد أقسام القصيدة، في هذا النسيب نرى مفردات «متوسطة» لا ترتفع ولا تنخفض أكثر منها، «فالنعامة» و «الغزال» و «الظبي» و «الريم» هي من صور النسيب العربي الجاهلي العادية، لذلك فإن هذه الصور تناسب المستوى، وبعد ذلك، وبواسطة استخدام التدرج البنيوي وبواسطة مضاعفة تواتر المفردات ينتقل الشاعر إلى المدح المبني على مفردات غاية في «الرفعة»، رابطاً ما بين المحورين ببيتين «وسيطين» هما البيتان الخامس والسادس اللذان وردا أعلاه: يا أيها الراكب. . .

والمرحلة التالية في القصيدة ـ المدح، حيث ينبذ منه كل ما لا ينتمي إلى المفردات «الرفيعة».

أما العراقُ فقد أعطتك طاعَتَها ... وعادَ يعمُرُ منها كلُّ تخريبِ

أرضٌ رَمَيتَ إليها، وهي فاسدةٌ ... بصارمٍ من سيوف اللّهِ مَشْبوبِ

لا يَغمُد السيفَ إلا ما يجرّده ... على قفَا مُحرَمٍ بالسُّوقِ مصلوبِ

مجاهدٍ لعُداةِ الله، مُحتسبٍ ... جهادَهم بضرابٍ، غير تذبيبِ

إذا الحروبُ بدت أنيابُها خرجَت ... ساقا شهاب، على الأعداءِ مصبوبِ

فالأرض لله ولّاها خليفتَه، ... وصاحبُ الله فيها غيرُ مغلوبِ

بعد الفساد الذي قد كان قام به ... كذّابُ مكة من مكر وتخريب

وقد رأى مُصعَبٌ في ساطعٍ سَبِطٍ ... منها سوابقَ غاراتٍ أطانيبِ

يوم تركن لإبراهيم عافيةً ... من النسورِ وقوعاً واليعاقيبِ

كـأن طـيـراً مـن الـرايـات فـوقـهـم   في قائمٍ، لَيْطُها حمر الأنابيبِ[1]

(٩٣ ـ ٢٣، ٢٤، ٢٥)

وإذا نظرنا إلى مدح أبي العتاهية على قلته، إذ عرف أبو العتاهية كمؤلف للزهديات وكان ينتقد دائماً على «لغته البسيطة» وعلى الخلط بين الأساليب، نقتنع أن مدحه مبني أيضاً على مفردات فائقة «الرفعة»، غير متميزة في هذا عن مدح غيره من الشعراء.

ومَـهـمـهٍ قـد قـطـعـتُ طـامِـسَـه   قـفـرٍ عـلـى الـهـولِ والـمـحـاماةِ
بِـجَـسْـرَةٍ جَـسْـرَةٍ عُـذافِـرَة   خَـوصـاءَ، عَـيْـرانـةٍ، عَـلَـنْـدَاةِ
تُـبـادِرُ الـشـمـسَ كـلّـمـا طـلـعـت   بـالـسـيـر، تـبـغـي بـذاك مـرضـاتِـي
يـا نـاقُ خـبّـي بـنـا، ولا تـعِـدي   نـفـسـك مـمّـا تـريـن راحـاتِ
حـتـى تـنـاخـي بـنـا إلـى مـلـكٍ،   تـوَّجَـهُ الـلَّـهُ بـالـمـهـابـاتِ
عـلـيـه تـاجـان، فـوق مَـفـرِقـه،   تـاجُ جَـلالٍ، وتـاجُ إخـبـاتِ
يـقـول لـلـريـح كـلـمـا عـصـفَـت   هـل لـك يـا ريـح، فـي مـبـاراتـي
مَنْ مثلُ من سادَ أعماماً، ثم من   أخـوالـه أكـرمُ الـخـؤولات[1]

(٣٥ ـ ١٠٣)

روعيت هنا كل شروط «الأسلوب الرفيع»، وهو ما لا يمكن

التذبيب: الإجهاد، أراد بكذاب مكة: عبد الله بن الزبير، السبط: السهل من الشعر، والمطر الغزير، الأطانيب: الخيل التي يتبع بعضها بعضاً، مصعب: أخو عبد الله بن الزبير، العافية: الآتية تطلب معروفاً، اليعاقيب: الواحد يعقوب: ذكر العقاب، ليطها: لونها.

(١) المهمه: المفازة، والفلاة. الطامس: الدارس الممحو. الجسرة: الناقة الضخمة.العذافرة: الناقة الشديدة. الخوصاء: الغائرة العين. العيرانة: الناقة السريعة. العلنداة: الغليظة. الخبب: ضرب من السير سريع. الإخبات: التواضع).

تصور قصيدة المدح من غيره. في هذه الحالة، نحن نميز هنا، بشكل خاص، المدح عند أبي العتاهية، إذ إنه على مفارقة حادة مع أسلوب زهدياته، الذي يصفه الكثيرون من معاصريه بأنه أسلوب «شعبي بسيط» و «مختلط». وقد قال اللغوي الشهير الأصمعي (القرن التاسع) عن أشعار أبي العتاهية: «شعر أبي العتاهية كمساحة الملوك يقع فيه الجوهر والذهب والتراب والخزف والنوى» (٣٦ ـ ٦). إلا أن هذا الرأي يتناول زهديات أبي العتاهية التي تشكل الأكثرية الساحقة من أشعاره، أما عندما ينتقل أبو العتاهية إلى المدح فإنه يتقيد بالأعراف الضرورية لهذا الجنس في استخدام المفردات، وإلا لما كان المدح مدحاً ولما أقر به.

نفس الخاصيات الأسلوبية تتوفر في جنس الرثاء، وموضوع الرثاء يتطلب اللجوء إلى المفردات «الرفيعة» والحماسة، وليس عبثاً أن يوصي ابن حزم بدراسة «المدائح والمرثيات»، إذ إنه مهما كانت محتوياتها ـ حسب تعبيره ـ من الكذب، فإن لهذه الأجناس تأثيراً يرفع من قدر نفس الإنسان، مقدماً له نماذج من كرام الناس.

يقف جنس الوصف أدنى درجة على سلم الأجناس، ملتصقاً مع جنس الخمريات والطرديات أي مختلف أشكال الوصفيات.

من الصعب أن نختار من الكم الهائل الذي لا يحصى لأشعار الوصف العربية الكلاسيكية أكثرها نموذجية، لذلك سنكتفي هنا بالإشارة إلى بعض الأمثلة المأخوذة من قصائد الشعراء الذين لا يشق لهم غبار في فن الوصف ـ البحتري، ابن المعتز والصنوبري، ونجد بأن المقاطع الوصفية عندهم متمسكة بمستوى المفردات «المتوسطة»، فلا حماسة، ولا صور قرآنية، ولا تعابير، ولا كلمات قديمة، تركيب الجمل متين وواضح ـ ليس فيه لا إعادات ولا تراكيب إهليلجية ولا تقديم ولا

تأخير، وإذا أمعنا النظر في ما هي مهمة هذا الجنس لا نستطيع إلا أن نقارنه «بوصف مناظر الطبيعة» في القصائد الجاهلية البدوية وعندها سيكون جوابنا على هذا السؤال سلبياً، بشكل واضح. من الواضح أيضاً أن أحد المعالم الرئيسية للوصف الكلاسيكي ـ تجميل الواقع ورفع كل الظواهر إلى مستوى متوسط مطلوب يجب أن يجعل من القبيح رائعاً وهذا ممكن إذا جلل هذا «القبيح»، «بكلمات رائعة»، وفعلاً، يبدو أن الأمر سواء بالنسبة لمؤلف قصيدة الوصف أياً كان ما يصفه ـ الربيع أم القصر (البحتري)، القدح الفضي والنبيذ (أبو نواس) الدرع (أبو العلاء) أم الماء (ابن حمديس). المهم ألا يكون هذا الوصف «حقيراً»، وإلا فلن يكون وصفاً. المهم أن تظل المفردات ضمن إطار واحد. الوصف هو جنس من شعر الحجرة، ذو سمة خاصة، يحتاج إلى تمكن كبير من «الأسلوب المتوسط» أي إذا كان شاعر المدح يكتب بخط عريض فإن الوصف يحتاج إلى معالجة دقيقة ومرهفة، وليس عبثاً أن تختبر مهارة الشاعر في الوصف قبل كل شيء. الوصف الحقيقي يجب أن يرفع أي موضوع «حقير» دون أن يسمح بالحماسة ودون أن يسمح باستخدام كلمات «الأسلوب الرفيع».

وإذا كان السيف في المدح، مثلاً، يجسد القوة والعدل والعظمة فإنه في الوصف يرمز إلى النعومة والبريق واللمعان (خدود ناعمة كظاهر السيف، والجدول لماع كالسيف المصقول، والذبابة التي ترفع جناحيها عندما تحط على السيف لكي لا تغرق، أي أن السيف رقراق ولماع كالماء). إذا كان المطر في الشعر البدوي وفي شعر المدح رمز للكرم وعظمة النفس، فإنه في الوصف ـ تجسيد للطراوة والبرودة ـ وإذا كان الندى في المدح مشابه لصورة المطر، فإنه في الوصف يستخدم كذلك في النص الذي يصف منظراً ربيعياً كتجسيد للنقاء والشفافية.. الخ.

هكذا يحدث انتقال الصور المستخدمة في عدد من الصور المستخدمة في الشعر العربي الكلاسيكي، تبعاً للجنس الشعري، والوظائف المختلفة للصور في الأجناس المختلفة هي أحد العلائم الهامة للتمايز بين الأجناس وتكونها.

طريف جداً من وجهة النظر هذه انتقال صورة «الظلام». في القرآن الكريم، تقترن هذه الصورة بمفهوم «الشر» و «عدم الإيمان» و «الجهل»، ولكن، ومع أن الشعر العربي الكلاسيكي في القرون الوسطى استخدم بشكل واسع المفردات القرآنية، في المدح، يبدو من الأمثلة التي سبق إيرادها أن هذه الصورة اكتسبت إضافة مختلفة تماماً، لا تقترن أبداً بمفهوم «الجهل». هذا وتقترن هذه الصورة بمفهوم التكثيف والقوة والقدرة: «جيش، مرصوص كظلام الليل»، «غيمة مشبعة بالمطر سوداء كظلام الليل» (أي معطاء). في الوصف تستخدم هذه الصورة طبعاً لمهمة الوصف ومستوى مفرداته، هذا مقياس محبب لمقارنة المستوى «المتوسط»: «الضفائر سوداء كسواد الليل»، «الشعر الذي سرق لونه من ظلام الليل» الخ. أي أن هذه الصورة بنفس مستوى «المسك»، (الشعر الأسود كالمسك).

أي وصف كان، أدار الحديث عن الألوان أو الأبنية أو الخمر... إلخ يجب أن تنطبق عليه هذه المواصفات. «تجميل» الموصوف وجعل المفردات من المستوى التدرجي «المتوسط».

وأسوَدٍ يسبح في لُجَّةٍ لا تَكتُمُ الحصباءَ غُدْرانُها
كأنها في شكلِها مُقْلَةٌ، وذلك الأسودُ إنسانُها[1]

(٧ ـ ٢٦٤)

(١) يريد أنها صافية تظهر حصاها من تحت الماء.

رُبّ ابن ليلٍ سقانا، والشمسُ تطلعُ غرَّه
فظلّ يَسودّ لَوناً، والكأسُ تسطَعُ حُمره
كأنه كيسُ فحمٍ، قد أوقدت فيه جمرة[1]

(٧ - ٩٦)

وقال في وصف شجرة النارنج:

وحاملةٍ من بناتِ القنا أماليدَ تحملُ خُضرَ العَذَبْ
تَنُوبُ، مورقةً، عن عذارٍ، وتضحَكُ، زاهرَةً، عن شَغَبْ
وتندى بها، في مهب الصَّبَا زَبَرْجَدَةٌ، أثْرَتْ بالذَهَبْ
تفاوَحَ أنفاسُها تارةً، وطوراً تُغازِلُها من كَثَبْ[2]

وقال في وصف النار (ص ٢٢):

ومعينُ ماءٍ[3] البشر أبرقَ هَشّةً، فَكَرعَتْ من صفحاتِه في مَشْرَبِ
متهلِلٌ يندى، حيَاءً، وجهُهُ، فتراه بين مفضضٍ ومُذَهَّبِ
أضنى الحسامَ حَسادةً، فَعِرنْدُه دمعٌ ترقرقَ، فوقه، لم يسكُبَ

وفي وصف بركة:

وبركةٍ تزهو بنيلوفر، ألوانُه بالحُسن منعوتة
نهارُه ينظر من مقلةٍ شاخصةِ الأجفانِ مبهوتة

(١) ابن الليل: كناية عن ساق أسود. شبهه بكيس الفحم لأنه كان أحدب.

(٢) القنا: واحدتها قناة: العود الطويل. أراد بناتها: الغصون. الأماليد: واحدها أملود: الناعم، اللين من الغصون. العذب: أغصان الشجرة، والأطراف من كل شيء. (العذار: شعر الخد المحاذي للأذن والخد: الشغب: الريق البارد، والأسنان البيضاء. الزبرجدة: من الحجارة الكريمة، خضراء اللون. تفاوح: تنتشر. من كثب: من قرب).

(٣) (الماء المعين: الظاهر الذي تراه العين جارياً على وجه الأرض، البشر: بشاشة الوجه، هشة: ابتسامة، متهلل: متلألىء).

كأنما كل قضيب له يحمل في أعلاه ياقوتة
(٢٤ ـ ١٢١)

وسوداءَ ذات دلالٍ غَنج، لها في الفؤاد هوى يعتلج
إذا أتت أبصرتها في النسا، ترى لعبة خُرِطت من سَبج
(٢٤ ـ ١٣٥)

كأن الثريا هودجٌ فوق ناقةٍ، يحث بها حادٍ إلى الغرب مُزْعَجُ
وقد لمعت حتى كأن بريقَها قواريرُ فيها زئبق يترجرج
(٢٤ ـ ١٣٦)

والنجم في الليل تخاله عيناً تخالس غفلة الرقباء
والصبح من تحت الظلام كأنه شيب بدا في لمة سوداء
(٢٤ ـ ١٩)

واضح أن الجنس الشعري التالي في تدرج الأجناس هو شعر الغزل والخمريات، ربما يكون مكان هذه الأجناس متغيراً، فشعر الغزل، مثلاً، في الأندلس، اقترب جداً من شعر المدح بمستوى مفرداته، هذه الأجناس الثلاثة لا تختلف كثيراً فيما بينها بمستوى مفرداتها، مع أن خمريات أبي نواس قريبة من المستوى «الوضيع»، وهي عند ابن المعتز لا تختلف في الجوهر عن الوصف، وكأن الخمريات جنس شعري وسط يجمع فيه خاصيات الوصف والغزل. ويمكن ملاحظة بعض التغيير في الخمريات، وكذلك الطرديات مع مرور الزمن، وتحولها تدريجياً إلى الوصف، في بعض الحالات تحمل الخمريات بعض مواصفات الهجاء، وبالذات الجمع بين المفردات «الرفيعة» و «الوضيعة» لذلك قد لا يكون ذا معنى إبراز الخمريات كجنس منفصل حين دراسة هذا النوع من

الأشعار لدى كل شاعر على حدة.

إذا كان «التجميل» صفة مميزة للوصف وللأنواع الملازمة له (الخمريات والطرديات)، فإن الصفة المميزة للغزل هو المسرحة. منذ الشعر الجاهلي نرى في النسيب عناصر الحوار التي تلاحظ بشكل خاص عند امرىء القيس، إلا أن الحوار يلعب دوراً متميزاً عند عمر بن أبي ربيعة، الذي يمكن اعتباره من أوائل الشعراء الذين وصفوا أساس هذا الجنس الشعري، والحوار هنا يعتبر القوة المحركة الرئيسية للقصيدة، والعلامة المميزة لشعر الغزل الطاغي عند هذا الشاعر، واستخدام الحديث الحواري:

أمِن آلِ نُعم أنت غادٍ فمبكر ... غداةَ غدٍ أم رائحٌ فمُهجِّرُ
لحاجةِ نَفسٍ لم تقل في جوابها ... فتُبْلِغَ عذراً، والمقالةُ تَعذرُ
أهيمُ إلى نُعمٍ: فلا الشملُ جامعٌ ... ولا الحبل موصول، ولا القلب مُقصِرُ
ولا قربُ نُعمٍ إن دنت لك نافعٌ ... ولا نأيُها يسلي، ولا أنت تصبرُ
وأخرى أتت من دون نعمٍ، ومثلُها ... نهى ذا النُّهى لو يرعوي أو يفكِّرُ
أَلِكني إليها بالسَّلام فإنه ... يُشهَّرُ إلمامي بها ويُنَكَّرُ
بآيةِ ما قالت غداةَ لقيتُها ... بمدفَعِ أكنانٍ: أهذا المُشهَّرُ
قفي فانظري ـ أسماء ـ هل تعرِفينه ... أهذا المغيريُّ الذي كان يُذكَرُ؟
فقالت، نعم لا شك غيّرَ لونَه ... سُرَى الليلِ يُحيي نَصَّهُ والتَّهجُّر

(٩٠ ـ ١١، ٢٩، ٤١)

تقول غداة التقينا الرُّبا ... ب: إذا أَفَلْتَ أُفُول السِّماك
فقلت لها: من يُطِعْ بالصَّديقِ ... أعداءه يجتنبه كذاك

(٩٠ ـ ٣٩٨)

من اللوازم الضرورية لشعر الغزل عند عمر بن أبي ربيعة كلمات «قال» و «قالت» التي ترد في كل بيت تقريباً، وقد كانت هذه الكلمات المتكررة باستمرار تقريباً تلعب ما يشبه دور المحور في القصيدة، الذي ينتظم حوله حوار العاشقين، وحديث الجارات والصديقات والأقرباء والأتراب والربع، ويمكن القول بأن الغزل، وعلى أقل تعديل في شكله المبكر هو أكثر أجناس الشعر احتواء للمحاور الموضوعية، إذ يمكن ملاحظة هذا العرف في غزل شاعر آخر اشتهر بشعره العاطفي وهو بشار بن برد الذي يعتبر واحداً من مؤسسي «الأسلوب الجديد» في الشعر العربي الكلاسيكي.

ثم وضع أبو نواس حواراً عادياً طريفاً لقصائد الغزل والذي أصبح «الشيطان» أحد المشاركين فيه ـ والشيطان هنا يقصد به شخصية «الربيع» و «الصديقة» كثيرة الورود في قصائد الغزل (٤١ ـ ٢٩١)، لكننا نرى عند أبي نواس حواراً مطابقاً، مرتبته لمرتبة «الغزل» ومحدداً «بالثلاثية» التقليدية، وهي شخصيات العاشق والمعشوقة و «الربيع» أو الصديقة.

رسولي قال: أوصلتُ الكتابا ولكن ليس يُعطون الجوابا
فقلتُ: أليس قد قرأوا كتابي؟ فقال بلى، فقلت: الآن طابا
فأرجو أن يكونوا هم جوابي، بلا شك، إذا قرأوا الكتابا
أجِدُّ لك المُنى يا قلبُ كيلا تموتَ عليَّ غماً واكتئابا

(٤١ ـ ٦٠)

سألتها قبلةً، ففزتُ بها بعد امتناع وشدةِ التعبِ
فقلت: بالله يا معذّبتي جودي بأخرى أقضي بها أربي
فابتسمت، ثم أرسلت مثلاً يعرفه العُجم وليس بالكذب

«لا تعطيَنّ» الصبيَّ واحدة، يطلبُ أخرى بأعنف الطلب

(٤١ ـ ٥٧)

وهنا وفي المثال الذي سبقه يعتبر الحوار وتخاطب الشخصيات المباشر القوة المحركة للقصيدة، وإلى جانب ذلك يبدو كأنه ناظم لمستوى مفرداتها. إذا حذفنا من القصيدة الخطاب المباشر محولين إياه إلى تخاطب غير مباشر فإن القصيدة تتفتت وتصبح بنيتهما مجزأة. وفي هذه الحالة كلمات «قال» و «قالت» (وأحياناً «أجاب») هي بمثابة عنصر محدد ذي طبيعة خاصة يلعب دوراً هاماً في تركيب القصيدة.

في تدرج الأجناس الشعرية، بعد شعر الوصف (بما فيه الخمريات والطرديات) وشعر الغزل اللذين يمتازان بالمفردات «المتوسطة» يأتي ما يسمى بالزهديات.

الجانب التنسكي في الزهديات، أي الدعوة إلى الابتعاد عن العالم هو جانب واحد فقط من جوانب هذا النوع من الشعر، وليس أبداً الجانب الغالب. مواضيع الزهديات قد تكون سرعة زوال الحياة وظهور الشيب وغدر الأصدقاء وخيانة النساء والبخُل والجهل، أي أن الزهديات في مفهومها المعاصر هي هجاء أيضاً ولكن من نوع آخر.

هذان النوعان اللذان يمكن تعريف أولهما (الهجاء الزهدي) بأنه هجاء «رفيع» وثانيهما (الهجاء) بأنه «سخرية» يشتركان بمستوى مفرداتي واحد. لا يسمح فيهما، فحسب، باستخدام المفردات «الوضيعة»، بل من الضروري استخدام هذه المفردات التي تعتبر خاصية ملازمة لهما، وكذلك يختصان بالجمع بين الأسلوب «الرفيع» والأسلوب «الوضيع»، وهذا ما لا يسمح به في الأجناس الأخرى (لا الشعرية ولا النثرية،

باستثناء الهجاء)، إذ يعتبر هذا مخالفة للأسلوب و «تدمير للانسجام».

أما في مؤلفات أنواع الهجاء فلا يسمح فحسب بهذا الجمع، بل يستحسن، باعتباره وسيلة من وسائل تقوية التأثير الهزلي. واستناداً إلى استخدام «الأسلوب الرفيع» (التعابير القرآنية) واستناداً إلى محاكاة بنية الجملة القرآنية، ـ و(أون ـ تنوين الضم الوارد في نهايات جمع المذكر السالم) واتُ (آتُ ـ الواردة في نهاية جمع التأنيث)، و «الجمل البدوية» القديمة، والأسماء الشخصية ـ إلى جانب المفردات «الوضيعة»، استناداً إلى هذه الاستخدامات يتشكل الباب الهجائي المحبب في الأدب العربي الكلاسيكي ـ وهو المدح «المعكوس» الذي سماه منظرو الأدب العربي في القرون الوسطى «مدح يقصد به الهجاء». أحياناً تكون هذه الصور غاية في التعقيد، إذ تبنى على جملة من التداعيات التي تعكس بشكل ليس هناك أفضل منه الطابع العقلاني للأدب العربي في العصور الوسطى، هذا الطابع كان مصدر قوتها في عصر ازدهاره، أما في القرون الوسطى المتأخرة فقد تحول إلى مصدر ضعف له، إذ فقد مضمونه الحي مسبغاً صفة الإطلاق على تلك الأشكال التي أفرزها الأدب ومحولاً إياها إلى قوانين لا تقبل الجدل.

هذا المزج بين المستويات اللغوية يلاحظ في المؤلّفات الهجائية النثرية في الأدب العربي في عصر الازدهار ـ في هذا الميدان تلاحظ أنواع مختلفة من المزج. ففيها أحياناً تعابير مشبعة وتعابير متوترة، حيث توجد فيها مفردات «وضيعة» (أي تناقض بين التركيب اللغوي «الرفيع» والمفردات «الوضيعة»، وفيها أحياناً استخدامات موازية للكلمة «الرفيعة» و «الوضيعة» في الجملة الواحدة أو في البيت الشعري الواحد، وأحياناً أخرى مبالغة فائقة، أو تستخدم الرطانة مجتمعة مع المفردات

«الرفيعة»... الخ. (أنت مديد، أنت بسيط، أنت طويل، أنت متقارب). (في هذه الكلمة يلمح الجاحظ إلى قصر قامة خصمه). ما هذا الشعر البديع الذي تجتمع فيه كل المقاييس، وما هذه الصورة الرائعة الجامعة ما بين الطول والإيجاز (٦٣ ـ ٨٧) ـ هذا كتبه الجاحظ ساخراً من خصمه الذي كان قصيراً وسميناً، ولكنه حسب كلمات الجاحظ «يدعي الفراهة والنحف، ويحاول إيهام الجميع بأنه طويل القامة» (٦٣ ـ ٨٢).

ومن أجل أن يتقبل القارىء والمستمع المضمون الهجائي لكلمات المؤلف، كان من المطلوب أن تطفو على سطح وعيهما وبسرعة مجموعة من التداعيات: التسميات العلمية «الرفيعة» للأوزان الشعرية، والمعاني المعجمية للمصطلحات من مفردات «الكلام اليومي»، أي المنتمية إلى المستوى «الوضيع» (مديد وطويل ومتقارب وبسيط) كلها تسميات الأوزان الشعرية، أما مقاييس طويل ومديد فهي، على الأغلب، ليست قياسات، بل أن تسمياتها تستدعي مفاهيم الطول، بينما بسيط ومتقارب فتستدعي مفاهيم العرض».

مثل هذا النوع من الصور الساخرة تحتاج إلى استعداد ذكائي كبير لدى القارىء، إذ إن أحكام الجاحظ المتظاهرة بالجدية حول ما هو المفضل المتطاول أو المستدير: «مع أن الناس يقولون عندما يصفون جمال أحدهم: يشبه عقد الياسمين، أو غصن البان... أو أنه مثل حد السيف اليمني أو النصل الهندي، لكنهم يقولون أيضاً: منير كالمشتري، ووجهه كالدينار الهرقلي.. هو كأنه الشمس، وهي كأنها قرص القمر، هي كالزهرة أو كاللؤلؤة.. أنت ترى أن الناس يستخدمون التشبيه بالمستدير والواسع، أكثر من تشبيههم بالدقيق والمتطاول (٦٣ ـ ٩٣).

نرى هنا نموذجاً مميزاً للجاحظ ـ حماسة تحقق تكثيفاً للصور المتوازية أو المتصاعدة بقوتها، أدوار طويلة تحاكي بأسلوبها كلام «الخلفاء الراشدين» أو الدعاة الخوارج الذي يورده المؤلف في «كتاب البيان والتبيين» كنموذج للأسلوب الخطابي الرفيع. وفوراً بعد هذا الدور الحماسي المختتم ببرهان «فلسفي» معقد يلجأ المؤلف إلى «بطل» رسالته أحمد بن عبد الوهاب بكلمة «عَمًّ» المنتمية إلى أدنى مستويات، الكلام غير المنظوم وإلى كلمات «الشعب البسيط» (العامة) التي لا يمكن ولا بأية حالة من الحالات أن تستخدم في التحادث بين الأدباء. وهكذا نجد أنفسنا أمام تركيبة تكوينية مفرداتية شديدة التعقيد، هي بمثابة تصعيد تدريجي للصور المستخدمة كمترادفات، التي تصل إلى الذروة لتنقطع فجأة عند قمة الحماسة بكلمة لا تتناسب مع الأسلوب، مأخوذة من المفردات «الوضيعة».

إذا قرأنا بتمعن «رسالة التربيع والتدوير» نقتنع أن كل هذه الرسالة الساخرة تتألف من أمثال هذه المقتطفات.



مقتطفات من رسالة التربيع والتدوير

صورة أحمد بن عبد الوهاب[1] كتاب التربيع والتدوير ٥ ـ ٩٧.

١ ـ كان أحمد بن عبد الوهاب مُفرط القصر ويدعي أنه مفرط الطول. وكان مربعاً وتحسبه لسعَة جفرته[2] واستفاضة خاصرته مدوراً. وكان جَعد الأطراف قصير الأصابع، وهو في ذلك يدعي السباطة[3] والرشاقة وأنه عتيق[4] الوجه، أخمص[5] البطن، معتدل القامة، تام العظم. وكان طويل الظهر قصير عظم الفخذ، وهو ـ مع قصر عظم ساقه ـ يدعي أنه طويل الباد[6]، رفيع العماد، عادي القامة، عظيم

أحمد بن عبد الوهاب: من كتاب الدواوين أيام الواثق. وكانت له صلة بمحمد بن عبد الملك الزيات. يقول الجاحظ: أنه يماني، ويتهمه بالرفض. يبدو أنه رحل بعد انقطاع أمره في بغداد إلى مكة، وفيها أدركته رسالة الجاحظ. على أن ما نعرفه عنه قليل غامض لا يكاد يتجاوز هذه الأسطر.

(٢) الجفرة من كل شيء: وسطه، والجمع: جفار وجفر.

(٣) سبط الجسم أو الشعر. يسبط مسبوطة وسباطة: استرسل وسهل.

(٤) عتق الشيء. يعتق عتقاً: كرم وشرف وجمل، والعتيق من كل شيء: الكريم الجميل المختار.

(٥) خمص البطن. يخمص خميصاً: ضمر.

(٦) الباد: باطن الفخذ.

الهامة، قد أعطي البسطة في الجسم والسعة في العلم. وكان كبير السن متقادم الميلاد، وهو يدعي أنه معتدل الشباب حديث الميلاد.

٢ ـ وكان إدعاؤه لأصناف العلم على قَدْر جهله بها، وتكلُّفُه للإبانة عنها على قدر غباوته عنها. وكان كثير الاعتراض، لَهِجاً بالمِراء[١]، شديد الخلاف، كلِفاً بالمجاذبة، متتابعاً[٢] في العنود، مؤثَراً للمغالبة مع أضلال الحُجّة، والجهل بموضع الشبهة، والخطْرفة[٣] عند قَصْر[٤] الزاد، والعجز عند التوقف والمحاكمة، مع الجهل بثمرة المِراء، ومغبة فساد القلوب، ونَكَد الخلاف، وما في الخوض من اللغو الداعي إلى السهو، وما في المعاندة من الإثم الداعي إلى النار، وما في المجاذبة من النكد، وما في التغالب من فقدان الصواب.

٣ ـ وكان قليل السماع غُمْراً[٥] وصَحَفِياً غُفْلاً[٦]، لا ينطق عن فكر، ويثق بأول خاطر. ولا يفصِل بين اعتزام الغُمْر واستبصار المُحق. يعد أسماء الكتب ولا يفهم معانيها. ويحسد العلماء من غير أن يتعلق منهم بسبب. وليس في يده من جميع الآداب إلا الانتحال لاسم الأدب.

---

(١) مارى مراء ومماراة: نازع وجادل ولاج.

(٢) تتابع في الأمر: لج ورمى بنفسه فيه دون تثبت.

(٣) خطرف في مشيه وتخطرف: أسرع.

(٤) القصر: القلة والضيق والقصر (قصر. يقصر قصراً وقصراً وقصارة).

(٥) غمر الرجل. يغمر غمارة وغموراً: جهل، والغمر (بالتثليث): الجاهل، ومن لم يجرب الأمور. وجمعه: أغمار.

(٦) الصحفي: من لا يأخذ علمه تلقياً بل عن الكتب. والغفل: من لا نباهة له، ولا قدرة.

٤ ـ فلما طال اصطبارنا حتى بلغ المجهود[١] منا، وكدنا نعتاد مذهبه ونألف سبيله، رأيت أن أكشِف قِناعه وأبدي صفحته للحاضر والبادي وسكان كل ثغر وكل مصِر، بأن أسأله عن مائة مسألة أهزأ فيها وأعرِّف الناس مقدار جهله، وليسأله عنها كل من كان في مكة، ليكفُّوا عنّا من غَرْبه[٢]، وليردوه بذلك إلى ما هو أولى به.

٥ ـ أطال الله بقاءك، وأتم نعمته عليك وكرامته لك. قد علمت ـ حفظك الله ـ أنك لا تُحسد على شيء حسدك على حسن القامة وضِخَم الهامة، وعلى حَوَر العين وجودة القد، وعلى طيب الأحدوثة والصنيعة المشكورة، وأن هذه الأمور هي خصائصك التي بها تَكْلف ومعانيك التي بها تلهج. وإنما يحسد ـ أبقاك الله ـ المرءُ شقيقه في النسبة وشبيهه في الصناعة ونظيره في الجوار، على طارف[٣] قدره أو تالِد حظه أو على كرم في أصل تركيبه ومجاري أعراقه! وأنت تزعم أن هذه المعاني خالصة لك مقصورة عليك، وأنها لا تليق إلا بك ولا تحسن إلا فيك، وأن لك الكل وللناس البعض، وأن لك الصافي ولهم المشوب. هذا سوى الغريب الذي لا نعرفه والبديع الذي لا نبلغه.

* * *

٦ ـ وبعد، فأنت ـ أبقاك الله ـ في يدك قياس لا ينكسر، وجواب لا ينقطع، ولك حَدٌّ لا يُفَلّ، وغَرْب لا يَنْثني. وقياسك الذي إليه

(١) المجهود: الجهد، وهو المشقة، ونهاية الاستطاعة.

(٢) الغرب: التمادي والحدة، والجمع: غروب.

(٣) الطارف: الحديث، والتالد: القديم.

تُنسب، ومذهبك الذي إليه تَذهب، أن تقول: وما علي أن يراني الناس عريضاً وأكونَ في حكمهم غليظاً، وأنا عند الله طويل جميل وفي الحقيقة مقدود رشيق؟ وقد علموا ـ أبقاك الله ـ أن لك مع طول البادّ راكباً ـ طول الظهر جالساً. ولكن بينهم فيك ـ إذا قمت اختلاف، وعليك لهم ـ إذا اضطجعت ـ مسائل!.

ومن غريب ما أُعطيت وبديع ما أُوتيت: أنا لم نر مقدوداً واسع الجُفْرة غيرك، ولا رشيقاً مستفيض الخاصرة سواك! فأنت المديد، وأنت البسيط، وأنت الطويل، وأنت المتقارب! فيا شعراً جمع الأعاريض! ويا شخصاً جمع الاستدارة والطول!.

٧ ـ بل ما يهمك من أقاويلهم ويتعاظمك من اختلافهم، والراسخون في العلم والناطقون بالفهم يعلمون أن استفاضة عرضك قد أدخلت الضيم على ارتفاع سَمْكك، وأن ما ذهب منك عرضاً قد استغرق ما ذهب منك طولاً. ولئن اختلفوا في طولك لقد اتفقوا في عرضك! وإذ قد سلموا لك بالرغم شَطراً ومنعوك بالظلم شَطراً، فقد حصّلت ما سلّموا، وأنت على دعواك فيما لم يُسلِّموا! ولعمري أن العيون لتخطىء، وأن الحواس لتكذب، وما الحكم القاطع إلا للذهن، وما الاستبانة الصحيحة إلا للعقل، إذ كان زِماماً على الأعضاء وعِياراً على الحواس.

٨ ـ وقلت: والناس، وإن قالوا في الحَسَن: كأنه طاقة ريحان وكأنه خُوطُ بان[1]، وكأنه قضيب خيزران، وكأنه غصن بان، وكأنه

---

(١) الخوط: الغصن الناعم، والجمع: خيطان.

رُمْحٌ رُدَيْني[1]، وكأنه صفيحة[2] يمانية، وكأنه سيف هُنْدُواني[3] وكأنها جانّ، وكأنها جَدْلُ عِنان[4] فقد قالوا: كأنه المشتري، وكأن وجهه دينار هِرْقِلي[5] وما هو إلا البحر، وما هو إلا الغيث، وكأنه الشمس، وكأنها دارة القمر، وكأنها الزُّهرة، وكأنها دُرة، وكأنها غمامة، وكأنها مُهاة[6]، فقد تراهم وصفوا المستدير والعريض بأكثر مما وصفوا به القَضِيب[7] والطويل.

٩ ـ وقلت: وجدنا الأفلاك وما فيها، والأرض وما عليها، على التدوير دون التطويل، كذلك الورق والتمر والحَبّ والثمر والشجر. وقلت: والرمح، وإن طال، فإن التدوير عليه أغلب، لأن التدوير قائم فيه موصولاً ومفصلاً، والطول لا يوجد فيه إلا موصولاً، وكذلك الإنسان وجميع الحيوان.

وقلت: «ولا يوجد التربيع إلا في المصنوع دون المخلوق، وفيما أكره على تركيبه دون ما خُلِّي وَسَوْم[8] طبيعته. وعلى أن كل مربع ففي

---

(١) ردينة: اسم امرأة السمهري فيما زعموا، كانت هي وزوجها يقومان الرماح في خط هجر، فنسبت إليهما.

(٢) الصفيحة: السيف، والجمع: الصفائح.

(٣) الهندواني: نسبة إلى رجال الهند.

(٤) جدل الحبل: فتله، وامرأة مجدولة: نحيفة دقيقة محكمة.

(٥) هرقل: ملك الروم (ويقال: هرقل)، وهو أول من ضرب الدنانير فيما قالوا (أنظر اللسان).

(٦) المهاة: البقرة الوحشية (جنس من الظباء) والجمع: المها.

(٧) قضف. يقضف قضفاً وقضافة: نحف ودق، والقضيف: النحيف الدقيق، جمعه: قضاف وقضفان.

(٨) سومه في ماله: حكمه، وسوم الرجل: خلاه. لما يريده (السائم: الذاهب على وجهه حيث يشاء).

جوفه مدور، فقد بان المدور بفضله وشارك المطول في حصته.

١٠ ـ فأما سواد الناظر، وحُسْن المحاجر، وهَدَبُ الأشفار[١] ورِقَّةُ حواشي الأجفان، فعل أصْل عنصرك ومجاري أعراقك. وأما إدراكك الشخصي البعيد، وقراءتك الكتاب الدقيق ونقش الخاتم قبل الطبع، وفهم المُشكِل قبل التأمل، مع وَهَنِ الكِبَر وتقادم الميلاد، ومع تَخَوُّنَ[٢] الأيام وتَنَقُّص الأزمان، فمن توتياء الهند وترك الجماع، ومن الحمية الشديدة وطول استقبال الخضرة.

١١ ـ فيا قَعيدَ[٣] الفلك! كيف أمسيت؟ ويا قُوَّة الهَيُولى[٤] كيف أصبحت؟ ويا نَسْر لقمان[٥] كيف ظهرت؟ ويا أقدم من دَوْس[٦] ويا أسنَّ من لُبَد[٧] ويا صَفِيَّ المُشَقَّر[٨] ويا صاحب المُسْنَد[٩] حدثني كيف رأيت الطوفان؟ ومتى كان سيل العَرِم؟ ومُذكم مات عُوج[١٠]؟ ومتى تبلبلت

(١) الشفر: حيث ينبت شعر الجفن، والجمع: الأشفار.

(٢) تخونه الدهر: تنقصه (خان ـ يخون خوناً: ضعف وكل بصره).

(٣) القعيد: المجالس الحاضر (للواحد والجمع والجنسين).

(٤) الهيولى والهيولى: الجوهر، أو المادة الأولى (معربة عن اليونانية). وكان الجاحظ يقول ببقائهما مع تبدل الأعراض (أنظر: الملل والنحل للشهرستاني ١/ ٧٢).

(٥) هو لقمان بن عاد. وتزعم العرب أنه بقي بقاء سبعة أنسر، كلما أهلك نسر خلف بعده نسر.

(٦) لعله دوس بن عدنان بن عبد الله: أبو قبيلة من أزد شنوءة، من القحطانية.

(٧) لبد: اسم آخر نسور لقمان بن عاد. سماه بذلك لأنه لبد فبقي لا يذهب ولا يموت وفي المثل: طال الأبد على لبد.

(٨) المشقر: حصن قديم بالبحرين (أنظر: لسان العرب).

(٩) المسند: خط كانت تكتب به حمير في اليمن.

(١٠) عوج بن عوق: رجل قيل أنه ولد في منزل آدم، وعاش إلى أيام موسى، وقيل أن موسى قتله (أنظر: لسان العرب).

الألسن؟ وما حبسَ غُرابَ نوح[1] وكم لبثتُم في السفينة؟ ومذ كم كان زمان الخُنان[2].

وخبرني ما عنقاء مُغْرب[3] وما أبوها؟ وما أمها؟ وهل خلقت وحدها أم من ذكر وأنثى؟ ولِمَ جعلوها عقيماً وجعلوها أنثى؟ ومتى تُمَهِّد[4] لذلك الصبي؟ ومتى تُظِلُّ بجناحها شيعةَ الإمام؟ ومتى يلقى في فيها اللجام؟ ومتى يماع له الكبريت الأحمر، ويساق إليه جبل الماس[5].

١٣ ـ وأما قدمك فهي التي يعلم الجاهل كما يعلم العالم، ويعلم البعيد الأقصى كما يعلم القريب الأدنى، أنها لم تخلق إلا لمِنْبَرِ ثغرٍ عظيم، أو رِكابِ طِرْفٍ[6] كريم!.

وأما فوك فهو الذي لا ندري: أيُّ الذي تتفوه به أحسن، وأي الذي يبدو منه أجمل: الحديث أم الشعر؟ أم الاحتجاج؟ أم الأمر والنهي؟ أم التعليم والوصف؟.

---

(١) هو الغراب الذي أرسله نوح ـ وهو في الفلك ـ من بعد انقطاع الطوفان، ليرى هل جفت الأرض. فلم يعد إليه (أنظر سفر التكوين في التوراة: الإصحاح الثامن).

(٢) الخنان: مرض يصيب الإبل. وزمن الخنان: زمن ماتت فيه الإبل من الخنان، فجعلته العرب تاريخاً (أنظر: اللسان).

(٣) عنقاء مغرب: طائر أسطوري، وصف بالضخامة والشراسة. وقيل: إنه يذهب بكل ما يأخذه، فلذلك سمي مغرباً (أغربه: نحاه وذهب به).

(٤) التمهيد: البسط والتوطئة (مهد الفراش ومهده: بسطه ووطأه).

(٥) الشيعة: على اختلاف فرقها ـ أقول وأوصاف في خروج الإمام قبل نهاية الزمان، لينصر شيعته ويملأ الدنيا عدلاً. والجاحظ يسخر منها في مواضع كثيرة من كتبه ورسائله.

(٦) الركاب: ما يشد في السرج وتجعل فيه الرجل عند الركوب. والطرف الكريم الطرفين من الخيل والناس، والجمع: طروف وأطراف.

١٤ ـ وقد سألتك، وإن كنت أعلم أنك لا تحسن من هذا قليلاً ولا كثيراً! فإن أردتَ أن تعرف حق هذه المسائل وباطلها، وما فيها خرافة وما فيها محال، وما فيها صحيح وما فيها فاسد، فألزم نفسك قراءة كتبي ولزوم بابي، وابتدىء بنفي التشبيه[١] والقول بالبداء[٢]، واستبدل بالرفض الاعتزال، وأن أُنْكِر نفعُك بعد التمكين والبذل، وبعد التقريع والشحذ، فلا يُبعد اللَّهُ إلا من ظلم!.

ومن أجل توضيح حكمنا هذا يمكن أن نورد عدداً من الأمثلة المصاغة بنفس المبدأ: «أيتها السماء، كيف تحسين مساء؟ ويا قوة المادة الأزلية، كيف صحتك صباحاً؟ ويا طير لقمان كيف تقضي نهارك؟ . . حدثني كيف شهدت الطوفان. «٦٣ ـ ٩٧، ٩٨».

وهكذا تنتهي المرحلة المخصصة للسخرية من شيخوخة بطل الهجاء غير الفاضلة، هذا البطل الذي يحاول تصوير نفسه «شاباً» من المقطع الطويل الذي يعالج مختلف المسائل ـ منشأ أهرام مصر وقصور تدمر، طير المغرب الأسطوري (العنقاء) المخلوقة من «غير أب وأم»، الإسكندر المقدوني وعلاقاته مع سليمان و. . الخ، من هذا المقطع نصل إلى استنتاج حول أن على «البطل» الذي يسخر منه المؤلف أن يعرف الإجابة على كل هذه الأسئلة، إذ إنه كان شاهد عيان لكل هذه

---

(١) أصحاب التشبيه هم المشبهة أو المجسمة الذين يثبتون لله صفات كصفات الإنسان (مذهب بعض غلاة الشيعة وغيرهم) وكان الجاحظ ينفيها، على مذهب المعتزلة (انظر الملل والنحل للشهرستاني ١/ ٧٢).

(٢) القول بالبداء: من أقوال بعض الكيسانية من فرق الشيعة. ومعناه أن يبدو لله في العلم والإرادة والأمر خلاف ما علم وأراد وأمر، فيرجع عنه (أنظر أقوالهم فيه وفي النسخ في: الملل والنحل للشهرستاني ١/ ١٣٢ ما بعدها).

الأحداث، لأنه شيخ شيخوخة العالم، «جوهرك سماوي وتركيبتك أرضية، أنت تعيش طويلاً كالأزل، وفي الوقت نفسه ترى فيك علائم الاهتراء، أنت برهان حي على وجود المتناقضات فيما بينها» (٦٣ ـ ١٠٢)، وينهي الجاحظ محاكماته الفلسفية الكاذبة بكلمات سخرية حول أن البغل يعيش أطول من كل الحيوانات في الدنيا لأنه قلما يمارس الحب، وأقصرها حياة هو عصفور الدوري لأنه مفرط في ممارسة الحب، والبرهان على ذلك الخصيان وأحمد بن عبد الوهاب نفسه (٦٣ ـ ١٠٢).

أمثال هذا القطع في «رسالة التربيع والتدوير» لها حجوم مختلفة تتراوح ما بين صفحة وخمسين صفحة في النص العربي، وقد يكون المقطع الموجود فيما بين الصفحات ١١٦ و١٢٢ من الطبعة المشار إليها أكثر «المحاور» والمقاطع الموحدة في وحدة دلالية واحدة تعبيراً، في هذا المقطع نرى تصعيداً مستمراً للمفردات «الرفيعة» تصل إلى أقصى درجات المبالغة، لينقطع هذا التصعيد فجأة ويتحول إلى سخرية صريحة: «يقود الجمالون جمالهم لمجرد تذكرهم اسمك... وكل الأنظار مشدودة إليك فقط، وكل الأوامر لا تصدر إلا عنك... أي شأن من شؤونك لم يصل إلى مبتغاه، وأي كمال لم تتصف به تصرفاتك (النص مبني بشكل نثر مقفى مما يزيد من توتر أسلوب المقطع). أين يوجد جمال نقي وكمال سام وسعادة حقيقية إن لم يكن فيك أو عندك أو من صفاتك أو معك... أنت الذي أروع من البدر أو أكثر نوراً من الشمس وأكرم من المطر... يا من رقبته كإبريق الفضة ورجلك مستقيمة كلسان الأفعى، وأنفك مستو كحد السيف وحاجبك كالخط الذي رسمه قلم، ولون وجهك مثل الذهب الخالص، وفمك كالخاتم المستدير وجبهتك كالهلال... عندما يتحدث أهل دمشق عن

جمال مسجدهم فإنهم قد استعاروا الكلمات التي يليق بها مدحك. . . ولمجرد أن أراك أتذكر الجنة، وإن رأيت من بعدك أجمل الناس تذكرت جهنم. . . ليس على الأرض جميلات لم يهذين باسمك، وليس هناك مغنية لم تغن بمدحك، وليس هناك عذراء لم تشك من عذاب حبك، وليس هناك امرأة ملفوفة بغطاء لم تجعل به خرقاً لكي تنظر إليك عندما تمر أمامها، وليس هناك عجوز لم تصل لك، وليس هناك غيور ليس دائم الخوف منك. . . يدك خلقت للتقبيل والكتابة، ولست أدري ماذا يلائمها أكثر الرمح أم القلم أم الصولجان، ولست أدري ماذا يلائم رأسك أكثر تاج الملك أم العمامة أم قلنسوة صاحب المقام الرفيع. . . القمر يخسف وأنت كامل دائماً، فالأرض بك وحدك كريمة وبعظمتك وحدك مسكون عالم ما تحت الشمس، وبكلمتك وحدك تلتئم تجمعات الرجال الكرام، وبعطفك وحدك تهب الريح عطرة وتخضر الأرض بشذاها (النص مسجع)، صفاتك تجعلني أفديك بروحي، وهي مثل صفات الخمر، ولكنك مباح. . . أما عنصرك الأساسي فذهب، ولكنك أنت وحدك ـ الروح النقية.

(٦٣ ـ ١١٦٢، ١٢٢)

من الملفت للنظر هنا استخدام عبارة «جعلت فداك» وهي من «أسلوب المحادثة» واستخدامها في شعر الغزل أمر عادي جداً، ولكن في الأنماط المبكرة لهذا الشعر، إذ إن استخدامها يهدم فوراً المستوى «الرفيع للمدح» المعكوس الذي سبقها، (بصدد ظلال هذه العبارة المستخدمة لدى «العامة والجنود» انظر ابن عبد ربه (١٦، III، ٢٣٤)، وبعد ذلك المقطع الذي أوردناه أعلاه يلاحظ تغير حاد في الأسلوب، ويقول الجاحظ إن كل ما سبق هو مجرد نكتة وإن أحمد لا يستحق،

في الواقع، ذلك المديح، وهذه المقولة منمقة من مفردات «رفيعة» فيها يستخدم بصورة رئيسية المصطلحات الفلسفية: «الجمال النقي» و «المادة». . . الخ.

ومما يثير الدهشة أكثر هو الخلط ما بين الأسلوبين «الرفيع» و «الوضيع» بشكل طبيعي في شعر الزهديات وفي «الهجاء الخالص»، ويمتاز هذا الجنس الشعري بالجمع ما بين الحماسة العالية (المحققة بواسطة الوسائل المفرداتية وتركيب الجمل) والمفردات «الوضيعة»، ولكن بغير هدف إثارة السخرية. الهدف الرئيسي هنا هو تحقيق أرفع مستويات الانفعال عن طريق المعارضة ما بين المرغوب فيه والواقع، ما بين المثالي والواقعي، كانت الزهديات جنساً شعرياً منتشراً كشعر الخمريات مثلاً، ويمكن هنا ذكر شعراء كان كل إبداعهم الشعري مؤلفاً من أشعار هذا الجنس مثل، أبي العتاهية. في هذا الجنس (في الزهديات) لا يوجد أي شيء من سمات النسك (بالمناسبة يوصف أبو العتاهية من قبل معاصريه «بالوسامة والمجون»، «وتظهر من صفته أنه كان إلى الأنوثة أميل منه إلى الرجولة، فقد كان قضيفاً، أبيض اللون له وفرة جيدة، وهيئة حسنة ولباقة».

(٣٦ ـ ٥)

من الأسلم نسبة الزهديات إلى جنس الهجاء، وكأنها هجاء اجتماعي معمم لا يفضح عيوب فرد بعينه، إنما يفضح عيوب المجتمع وبشكل رئيسي الحماقة والرعونة والبخل والسفاهة.

لكُل داءٍ دواء عند عالِمِه ... من لم يكن عالِماً لم يدر ما الداء

الحمد لله يَقضي ما يشاء، ولا ... يُقضَىٰ عليه، وما للخلق ما شاؤوا

لم يُخْلَقِ الخلقُ إلا للفناء معاً، تفنى وتبقى أحاديثٌ وأسماء
يا بُعْدَ من مات ممن كان يُلطِفُه قامت قيامته، والناس أحياء
يقصي الخليل أخاه عند ميتته وكل من مات أقصته الأخلاّء
(٣٥ ـ ١١)

ما استعبد الحرصُ من له أدب، للمرء في الحرص هبَّة عجب
لله عقل الحريص كيف له، في كل ما لا ينالـه، أرَب
ما زال حرص الحريص يُطمِعُه في دَرِكه الشيءَ، دونه الطلب
البغي والحرص والهوى فتن لم ينج منها عُجْمٌ ولا عرب
من لم يكن بالكفاف مقتنعاً لم تكفه الأرض كلّها ذهب

في كل مقطع من هذه المقاطع توجد علامة محددة تشير إلى جنس القصيدة الأول: «فمثلًا» خلق الله أنفسهم لا يعرفون ماذا يريدون «المنتمية إلى طبقة مفرداتية مختلفة عن بقية مفردات القصيدة، وبسبب استخدام هذه الوحدات المفرداتية «الوضيعة» ندرك أن «الحمد لله» هنا بمثابة المدح المعكوس، وهذه طريقة صارت معروفة بالنسبة لنا طريقة «الذم في هيئة المدح» (يوجد لدى أبي نواس قصيدة من شعر الزهديات تكرر حرفياً، تقريباً، عبارة أبي العتاهية هذه: «حمداً لك يا إلهنا لأنك بمشيئتك ألقيت بنا في هذا العالم».

أحمد الله الذي أسـ كنني دار الهوان
وجفاني كل من أمَّـ لْتُه حتى لساني
من أجاد الظن بالنا س دهاه ما دهاني
(٤١ ـ ٦٦٤)

وفي مقاطع أخرى تدني كلمات استحسن واستقبح من الأسلوب

باعتبارها كلمات مصطلحات وكلمات نثرية تختص بها، على الغالب أعمال القضاء، ولكنها ليست من لغة الشعر، وهذه الكلمات مستخدمة بصورة مباشرة جداً، خاصة وأنه لا توجد أية صورة شعرية ولا أية شاعرية مما يعتبر من مستلزمات الأجناس الشعرية الأخرى، وبخاصة الوصف، هذه الخاصة هي أيضاً من صفات شعر الزهديات ـ فالإعلانية والمباشرة غير الجائزة وغير الممكنة في الأجناس الأخرى تستخدم هنا وتستحسن، إذ إن الناس «يصغون إليها لكي يبكوا» (كان الخليفة هارون الرشيد يستدعي أبا العتاهية إليه خصيصاً عندما كان يسيطر عليه مزاج الندم والتوبة).

(٣٥ ـ ٧٥)

خاصيات الزهديات هي التي تحكمت بمكانتها في تدرج الأجناس، إذ إن الجنس المتضمن لكمية أقل من الشاعرية، مما هو عليه، مثلاً، المدح أو الوصف لا يمكن أن يكون متساوياً مع هذين الأخيرين.

وفي المقطع الأخير يبرز «فضح» البخلاء في البيت الختامي الذي يحتوي كلمتي «الطاعون» و «الجرب» غير المسموح بهما في جنس آخر، باستثناء الهجاء باعتبارها كلمات نثرية «وضيعة».

نفس الميزات يمكن أن نجدها في زهديات ابن عبد ربه والشاعر الأندلسي الغزال، وعند أبي نواس وغيرهم:

ألا إنما الدنيا عروس، وأهلها أخو دَعَة فيها، وآخر لاعِبُ

وذو ذِلَّة فَقْرا، وآخر بالغنى عزيز، ومكظوظ الفؤاد، وساغب

وبالناس كان الناس قِدْماً، ولم يزل   من الناس مرغوب إليه وراغب
(٤١ ـ ١٠٦)

في مقطع آخر تلعب كلمة «بطن» المنتمية إلى «الأسلوب الوضيع» والتي لا يسمح بها لا في المدح ولا في الأجناس الشعرية «الرفيعة» أو «المتوسطة» الأخرى، تلعب دور «علامة جنس الشعر»، مثل هذا الدور يلعبه أيضاً المزج بين مستويات المفردات في مقطع آخر من قصيدة لأبي نواس من نفس الجنس:

متى ترضى من الدنيا بشيء   إذا لم ترض منها بالمزاج
ألم تر جوهر الدنيا المصفى   ومخرَجه من البحر الأجاج
(٤١ ـ ١٤٥)

عند ابن المعتز نجد معارضة هزلية بين كلمة «نقمة» و «نعمة»، وهذا شبيه بما وجدناه عند أبي العتاهية وأبي نواس أي استخدام المدح المعكوس الذي يهدم المستوى المفرداتي «الرفيع» للقصيدة.

ومن الصور الأكثر وضوحاً وتمييزاً في هذا المجال زهديات الأندلسيين ابن عبد ربه والغزالي بشكل خاص.

في أسفل درجات الأجناس الشعرية جاء شعر الهجاء الملاصق ملاصقة شديدة للزهديات، ولكن إذا كانت هذه الأخيرة تفضح العيوب الاجتماعية وتتطلع إلى بعض التعميم، مكتسبة في نظر الأدباء وأوساط القراء في ذلك الزمن بعض الأهمية التربوية، فإن الهجاء لا يتطلع إلى هذا وهدفه هو الهزء من إنسان ما بعينه يمتاز بتلك المواصفات.

كان ابن حزم أفضل من عبر عن الموقف من الهجاء. مديناً إياه

باعتباره جنساً شعرياً «ضاراً» ومن هنا يتحدد المستوى المفرداتي للهجاء، إذا كانت الزهديات تسمح بالكلمات «الوضيعة» إلى جانب الكلمات «الرفيعة» فإن المفردات «الوضيعة» في الهجاء هي الغالبة، ونحن هنا لا نتحدث عن هجاء بشار بن برد، مثلاً، المبني على نفس الطراز «الهزء» فيما قبل الإسلام، فالمهم بالنسبة لنا دراسة الأشعار الأرفع مقاماً وهي أشعار الهجاء التي قالها أبو نواس، والأندلسي ابن هانيء، وابن الرومي، وأبو دلف الخزرجي، وغيرهم، فمن أجل هذه القصائد، التي قد يصعب أحياناً تحديد جنسها (مثل بائية ابن الرومي الشهيرة، مثلاً، تكون المفردات «الوضيعة» هي الغالبة، وصولاً إلى لغة بني ساسان التي نظم أبو دلف الخزرجي قصيدة مستقلة مبنية عليها وهكذا، فإن من المسموح به في قصيدة الهجاء المبنية على أساس أكثر المفردات «وضاعة» أن تستخدم المفردات «الرفيعة» التي تخلق بخرقها لأسلوب القصيدة عدم التطابق المطلوب بين المستويات المفرداتية، أي تخلق الفعالية الساحرة المطلوبة:

ألا يا جبل المقت الـ ـذي أرسى، فما يبرَح
ويا من هو من ثهلا ن، لو حُمِّلْتَه، أفدح
لقد صورك الله فما حلّى، ولا ملّح
وقد طَوَّلْتُ تفكيري، فما أدري لما تَصْلُخ
فما تَصلُح أن تَهجى، ولا تصلح أن تُمْدح
بلى أستغفر الله على وجهك قد يُشْلَح
فيا ليتك أن أمسيـ ـت، لا أمسيت، لا تُصبح
ويا ليتك في الجنّـ ـة لا تحسن أن تسبح

(٤١ ـ ١٧٢)

ويقول ابن المعتز حي على الصبحية، مقلداً بسخرية نداء المؤذنين

«حي على الصلاة».

عـــودوا إلـــى الأصـــبـــاح، لا مـــــــاء إلا بـــــــدوح
خـلـيـلـي اتـركـا قـول الـنـصـوح، وقـومـاً، فـامـزُجـا راحـا بـراح
فـقـد نـشـر الـصـبـاح رداء نـور وهـبـت بـالـنـدى أنـفـاس ريـح
وحـان ركـوع إبـريـق لـكـأس ونـادى الـديـك حي عـلـى الـصـبـوح

وهذا التقليد الساخر للأذان المجتمع إلى تقليد ساخر لموقف مشهود (الإبريق يسجد أمام القدح، كما يسجد المؤمن أثناء الصلاة) يكسب القصيدة زخرفاً أسلوبياً معيناً، إذ إن الجمع ما بين المفردات «الرفيعة» والكلام العادي يزخرف قصيدة ابن الرومي البائية التي تبدو للوهلة الأولى قصيدة «جدية» بظلال من الهجاء والسخرية.

هذه القصيدة التي كانت تعتبر في حياة الشاعر واحدة من أهم المؤلفات الشعرية وكانت ذائعة الصيت على درجة كبيرة من الأهمية بالنسبة لنا تستحق معها تحليلاً أكثر تفصيلاً، إذ إنها تعتبر نموذجاً رائعاً، للمدح «المعكوس». كل قصيدة، وبخاصة تلك التي تضم مدحاً يجب أن تكون متعددة المحاور. وقصيدة ابن الرومي هذه تستجيب تماماً لهذه المتطلبات، فعوضاً عن النسيب يأتي محور الأشعار (استبدال عادي) وتمجيد قصير للممدوح الذي لم يذكر اسمه «من الواضح أنه شخص مختلق» وفي النهاية يأتي الوصف الذي يحاكي موضوع القصيدة البدوية ـ الترحال في الصحراء، ونحن هنا شكلياً، أمام قصيدة حقيقية، ولكن لنرى كيف تنقلب هذه المحاور العادية في البائية.

تبدأ القصيدة بالبداية المعهودة للنسيب ـ التوجه إلى «العذول» وهو محور دائم في قصائد الغزل العربية الكلاسيكية، فالعذول يلوم دائماً

على «الحب المغالي»[1].

قال يمدح أحمد بن ثوابه، ويتسعفيه من الخروج إليه، ويصف ما ناله من السفر:

دع اللوم، إن اللوم عون النوائب ولا تتجاوز فيه حد المعاتب
فما كل من حط الرحال بمخفق ولا كل من شد الرحال بكاسب

إذن، هذا هو ما يلومون عليه - ليس «الحب المغالي»، إنما يلومون لأن صاحب القصيدة (أو بطلها) لا يريد أن يمضي في طريقه. وهنا قلبت البداية المعتادة للقصيدة، وحولت إلى عكسها، ولذلك اكتسبت القصيدة وقعاً هجائياً قواه التطور اللاحق للموضوع.

إلى الله أشكو سخف دهري فإنه يعابثني مذ كنت غير مُطَائب
أبى أن يغيث الأرض حتى إذا ارتمت برحلي أتاها بالغيوث السواكب
سقى الأرض من أجلي فأضحت مَزِلَّة تمايَلُ صاحيها تَمايُلَ شارب
لتعويق سيري أو دحوض مطيتي وإخصاب مُزوِّرٍ عن المجد ناكب

لنعر الانتباه إلى التضمين الساخر لصورة المطر باستخدام فعل «سقى» الذي يستخدم في المدح كرمز للكرم والعظمة، وفي الوصف كرمز للطراوة والجمال، وها هو هنا يكتسب معنى ساخراً تعزز بمقارنته بالبيت التالي «تراقص الطريق تحتي كالمخمور» ويتصاعد التوتر الساخر للقصيدة أكثر وأكثر، تماماً كما تتصاعد الحماسة في المدح:

فملتُ إلى خان مُرِثّ بِناؤه مَميلَ غريق الثوب لهفانَ لاغِب

(١) ديوان ابن الرومي - تحقيق د. حسين نصار، ٣ أجزاء، مصر، ١٩٧٣. (١٨٢ بيتاً).

فلم ألق فيه مستراحاً لمُتْعَب ... ولا نُزُلاً، أيّان ذاك لساغب

فما زلت في خوف وجوع ووحشة ... وفي سهر يستغرق الليل واصب

يؤرقني سقف كأني تحته ... من الوكف تحت المدجنات الهواضب

تراه إذا ما الطين أثقل متنه ... تصر نواحيه صرير الجنادب

وكم خانٍ سَفْرٍ خانَ فانقض فوقهم ... كما انقض صقر الدجن فوق الأرانب

هنا يلعب ابن الرومي بمهارة بالموازاة بين الصور «الرفيعة» و «الوضيعة» ضمن البيت الواحد أو حتى ضمن الشطر الواحد «شعرت وكأني تحت ظلمة قمم الجبال ـ هكذا كان يسيل من السطح»، «السطوح تهوي على النزلاء كما يهوي صقر السهوب على الأرنب»)، هنا في بيت واحد نرى فكرة كاملة تنتمي إلى المفردات «الوضيعة» وفكرة أخرى تنتمي إلى المفرداتِ «الرفيعة». وفي البيت الأخير يتعمق التأثير بتكرار فعل «هوى». هنا نجد التضمين الساخر لصورة «الأرق»، وهي صورة من صور شعر الغزل المعتادة. العاشق يصاب بالأرق عادة بسبب «عذابات قلبه»، أما هنا فالراحل المسكين لا ينام بسبب الجوع والخوف والرطوبة. مثل هذا التضمين نراه في عبارة «كم مرة...» المستخدمة عادة في المدح والوصف وبخاصة في الطرديات والخمريات «كم من فتى مرح...»، «كم من مقاتل مقدام...» أو «كم مرة... الراحل الوحيد...» الخ.

بعد ذلك نرى في القصيدة الأسلوب البنائي المعروف لنا، وهو أسلوب التدرج في تصعيد الأسلوب عن طريق استخدام الصور المتوازية، أولاها تنتمي إلى الأسلوب «الرفيع» والثانية ـ إلى الأسلوب «الوضيع» وذلك ضمن وحدة تركيبية.

ولم أنس ما لقيت أيام صحوه ... من الضّر فيه والثلوج الأشاهب

وما زال ضاحي البر يضرب أهله بسوطي عذابٍ جامِد بعد ذائب
ألا رب نار بالفضاء اصطليتها من الضّح يودي لفحها بالحواجب
إذا ظلت البيداء تطفو إكامُها ويرسب في غمر من الآل ناضب
فدع عنك ذكر البر إني رأيته لمن خاف هول البحر شَرَّ المهاوب
إلى أن وقاني الله محذورَ شره بعزته، والله أغلب غالب
فأفلتُّ من ذؤبانه وأسوده وَحُرَّابِهِ إفلاتَ أتوب تائب

بعد وصول القصيدة إلى ذروتها يلجأ صاحبها إلى باب آخر (وصف ويلات الترحال على البر) من أجل وصف ويلات السفر على الماء. هنا هو يستفيد من نبرات مضحكة لا تكليف فيها تتباين تبايناً فاقعاً مع الأجزاء السابقة واللاحقة، إذ يتحدث عن العاصفة وعن كارثة السفينة:

وأما بلاء البحر عندي فإنه طواني على روع مع الروح واقب
ولو ثاب عقلي لم أدع ذكر بعضه ولكنه من هوله غير ثائب
ولم لا ولو ألقيت فيه وصخرة لوافيت منه القاع أول راسب
ولم أتعلم قط من ذي سباحة سوى الغوص، والمضفوف غير مغالب
فأيسر إشفاقي من الماء إنني أمر به في الكوز مر المجانب
وأخشى الردى منه على كل شارب فكيف بأمنيه على نفس راكب

وبعد هذا المقطع «الانتقالي» تأتي تلك الطريقة التكوينية ـ تصعيد الصور المبالغ فيها، حيث تمتزج المفردات «الرفيعة» مع «الوضيعة» وتختتم القصيدة ببيت يذكر بأسلوبه بالزهديات.

أرى المرء ـ مذ يلقى التراب بوجهه إلى أن يوارى ـ رهن النوائب
ولو لم يُصَب إلا بشرخ شبابه لكان قد استوفى جميع المصائب

لنقارن الخصوصيات البنيوية والأسلوبية للبائية بقصيدة ابن هانىء

الهجائية التي هي أصغر حجماً بكثير، فنجد الصفات المميزة للهجاء فيها تظهر من خلالها بشكل أوضح وأسهل للملاحظة.

(٣٠ ـ ١١٥)

إن ما يسمى «صوراً مقلوبة» التي تعتبر علامة مميزة على أن المستمع أو القارىء أمام مدح مقلوب هي صفة مميزة للهجاء. يلفت العسكري في «كتاب الصناعتين» إلى هذا الباب دون أن يشير، في الواقع، إلى أنه علامة من علامات الهجاء فقط، إذ يورد كل أبواب «الصور المقلوبة» تقريباً في فصل «التلطف» (أي معنى قبيح في كلمات جيدة وهو أن تتطلف للمعنى الحسن حتى تهجنه، وللمعنى الهجين حتى تحسنه) (٨٨ ـ ٤١٣). يرى العسكري أن أحد أوائل من استخدم التلطف كان الشاعر الجاهلي الهجاء الحطيئة، الذي مدح قبيلة «أنف الناقة» التي أصبحت تعتز جداً بتسميتها. من بين الأبيات الأولى لهذا المدح كان البيت التالي:

قوم هم الأنف والأذناب غيرهم ومن يسوي بأنف الناقة الذنبا

(٨٨ ـ ٤١٥)

ويرى العسكري أن هذا البيت مثال للتلطف، أي «الصورة المقلوبة». نموذج استخدام هذه الصور المقلوبة أيضاً مدح ابن الرومي الذي سخر فيه من البخلاء و «اعتذار أبي العتاهية للبخلاء» في منعهم منه:

لا تلم المرء على بخله ولمه يا صاح على بذله
لا عجب بالبخل من ذي حِجى يُكْرِم ما يَكْرَم من أجله

(٨٨ ـ ٥١٥)

جُزِيَ البخيلُ علي صالحةً عني لخفته على ظهري

أغلى فأكرم عن نداه يدي فَعَلَتْ ونَزَّهَ قدرُه قدري
ورزقتُ من جدواه عارفة ألَّا يضيق بشكره صدري

(٨٨ ـ ٤١٥)

قصيدة ابن العلاف (بين القرنين التاسع والعاشر والشهيرة إذ ذاك» حول موت قط») بنيت على المفارقة بين «الجنس الشعري الرفيع» الرثاء والمفردات «الرفيعة» من جهة والمادة «الوضيعة» للبكائيات. لقد قوي التأثير الساخر لهذه القصيدة بسبب معرفة معاصري الشاعر الجيدة أن هذه القصيدة في الواقع موجهة إلى ابن المعتز الذي كان يريد وهو في السابعة والأربعين من عمره أن يكون خليفة والذي قتل بعد بضعة أيام (١٢٤ ـ II، ٣٢٠).

بداية هذه القصيدة لا تختلف بشيء عن البكائيات العادية، وإذا وضع في مكان كلمة قط اسم أي كان فإن هذا الرثاء يمكن أن يوجه إلى أي كان.

وتحاط القصيدة تدريجياً ببعض الشخصيات المعينة الذين راحوا يحددون «بطلها». ومن ناحية أخرى أخذ التوتر الأسلوبي يتصاعد بفضل استخدام الصور المتوازية والأفعال وأسماء الفاعل المتماثلة والطباق والجناس.

نرى هنا طريقة عادية جداً للهجاء، وهي استخدام التناقض بين المادة «الوضيعة» الموصوفة (القط سارق الحمام) والمفردات «الرفيعة»، التناقض الذي يتقوى بتناوب الصور المتناقضة وهو تناوب معتادة بالنسبة لقصائد المدح والرثاء (مرتعداً ـ غير مرتعد، متئداً ـ غير متئد، غي ـ رشد. . . الخ).

يتقوى توتر الأسلوب تدريجياً بسبب التناوب السريع للأفعال وبسبب استخدام الأقوال المأثورة.

وهنا تبلغ القصيدة ذروتها ثم نلاحظ تحولاً أسلوبياً معيناً، فالمحاكمات تحل محل التعجب، وبهذا يصبح التأثير الساخر أقوى لأن هذه المواعظ جدية تماماً. إلى جانب ذلك تصبح التلميحات إلى بطل القصيدة الحقيقي أكثر شفافية، ومما يزيد التأثير حدة هو التفاصيل «المخفضة» («قفز إلى برج الحمام»، «تغذى بلحم الفئران»... الخ).

هنا تخط بعض ملامح «جمالية القبح» التي، على ما يبدو لنا، قليلة الوضوح في الأدب العربي في العصور الوسطى، هذا الأدب الذي يسمح كقاعدة، بخرق التناغم في الأجناس الهجائية فقط، أي في الأجناس التي هي أصلاً «غير متناغمة»، والمخصصة للسخرية من أوضاع المجتمع البشري غير المتناغمة ومن «النفس والجسد» البشريين غير المتناغمين، ولذلك تبرز هذه الأجناس انتفاء التناغم وخرق التناسب بين الأجزاء.

نحن نتوقف بالتفصيل عند وصف التدرج في المستويات الأسلوبية لبعض الأجناس الأدبية لأننا نرى أن مستوى المفردات وتركيب الجمل يعتبر إلى جانب الموضوع واحداً من الوسائط الأساسية المكونة للجنس الأدبي في الأدب الكلاسيكي العربي.

لقد برز تدرج مفاهيم خاصيات الأجناس أيضاً من خلال كون منفذي هذا أو ذاك من الأجناس ملزمين بمتطلبات دائمة.

فالموقف من الشعر كان تماماً كالموقف من بقية الحرف ـ موقفاً

تدرجياً (طبقياً)، فمعرفة قوانين «وضع» مختلف الأجناس يعتبر آلة ضرورية لصناعة الشعر أو النثر. وليس عبثاً أن يسمي العسكري كتابه المخصص لتصنيف وسائط البلاغة «بكتاب الصناعتين» (صناعة الشاعر وصناعة الكاتب).

«إن علامة المهارة الكاملة لقارىء القرآن الكريم تكمن في أن يكون كفيفاً، ثم أن يكون شيخاً ذا صوت جهوري، وعلامة المهارة الكاملة في العزف على المزمار تكمن في أن تكون العازفة سوداء البشرة، وعلامة المهارة الكاملة للمغني تكمن في أن يكون أبيض الأسنان، متباهياً وغاضباً، وعلامة المهارة الكاملة لبائع الخمر في ألّا يكون من المسلمين، وفي أن يكون اسمه أذين أو مزمر... ميشا أو شلوما، وأن يرتدي لباساً فاقع الألوان وأن يسير ورأسه محنياً إلى الجانب، وعلامة المهارة الكاملة في الشعر في أن يكون الشاعر عربياً بدوياً... (٥٨ ـ II، ٨٧).

من الأمثلة التي وردت أعلاه يمكن التحقق من مقدار محدودية الاحتياطي التقليدي للمحاور والصور في مختلف الأجناس. في القصيدة المكافئة في الشعر العربي الكلاسيكي لجنس المدح (إذ إن المحور الرئيسي في القصيدة، مع وجود محاور أخرى، هو المدح) تكون المحاور الاعتيادية المقننة هي الوقوف على الأطلال والنسيب و (الترحال) والمدائح.

والصورة التقليدية هي بشكل أساسي المقارنة التي تهدف إلى تأكيد قوة الممدوح وحكمته وكرمه. وفي المقدمة تبرز صور «النظام الكوني» ـ مقارنة الممدوح بالشمس (إذا كان «ملكاً» أو خليفة أو أميراً)، أو بالقمر أو النجم (إذا كان الممدوح وزيراً أو موظفاً كبيراً)، وبالمحيط

أو المطر أو التيار أو الغيمة التي تصنع البرق والرعد (تجسيداً للكرم).

إلى هذه المجموعة من الصور تنتسب أيضاً «الصور العسكرية» مقارنة جيش الممدوح (إذا كان خليفة أو أميراً أو قائداً عسكرياً) بسواد الليل (رمز الكثرة والكثافة) ومن هنا «جيشه مرصوص كسواد الليل» وصور «الدغل الكثيف من الرماح ولمعان السيوف التي تنير ظلام المعركة» التي تتخذ أشكالاً متعددة ذات إضافات تضم أحياناً بعض التفصيلات، وغالباً ما تكون هذه التفصيلات أسماء. «يدا الممدوح تمنح ندى الكرم» (دائماً تستخدم كلمة ندى).

في قصائد المدح يتحاشى الشعراء «مدح مظهر الممدوح الخارجي»، وهو ما يحذر منه العسكري أكثر من مرة لأن هذا «يحط من قيمة الصورة»، وهو أمر مسموح في الغزل فقط. ولم يكن يسمح بمقارنة الإقدام وحدة الرؤية بالأسد أو النسر إلا في حالات غير الملوك، أما بالنسبة للملوك فقد كان هذا يعتبر على مستوى ليس بالرفعة الكافية، إذ كان جنود الممدوح يشبهون بالأسود التي لا تهاب. وعلى كل حال يجب الإقرار بأن المدح هو أفقر الأجناس الأدبية من ناحية الصور المسموح بها، وهذا، حسب ما يتضح، يعزى إلى «التقنين» الشديد في هذا الجنس وبالتالي يعزى إلى الانتقاء الأكثر صرامة للمحاور وللصور والمفردات «الرفيعة».

وطبقاً لطبيعة المدح العامة تكونت شخصيات ثابتة في هذا الجنس، وهذه الشخصيات اثنتان: الشاعر المتمثل في هيئة «رحالة يسوق جماله إلى منبع الكرم»، وهو بحاجة إلى عطف الممدوح؛ والممدوح نفسه المصور حسب فئته إما ككائن كوني شبيه بالإله «يسوق في المحيط أمواج رغباته» حيناً، أو كقائد عسكري مقدام «أسد

المعارك»، حيناً، أو كشيخ حكيم خيّر.

والقوة المحركة للمعارضة التقليدية بين تبعية وضعف ناظم الأشعار وقوة وكرم الممدوح هو التناقض بين صورتي الشاعر والممدوح. وهنا بالذات، في المعارضة بين شخصيات المدح يكمن أساس هذا الجنس الذي بنيت عليه كل منظومة الصور فيه.

بناء على «التوجه السامي» للمديح في الشعر العربي الكلاسيكي يتكون جزؤه الرئيسي ـ المنظر الطبيعي الملون في المدح بأزهى الألوان والرامز إلى نفس مواصفات الممدوح ـ العظمة والكرم والقوة: المحيط المائج والريح العاصفة اللذان «يغالبهما» الممدوح، والأرض المخضرة «المروية بسيل كرم» الممدوح، الصحراء القاحلة «التي يجتازها غير هياب أهوال الطريق من يسعى إلى الحصول على الإحسان»، السماء السوداء «كملك الأحباش»، التي تسطع فيها النجوم، التي تطفىء أنوارها الشمس المشرقة الساطعة كمجد الممدوح».

بتلك الصور المذكورة يكون قد نفد احتياطي معاني المدح، التي تشكل بتنوعاتها البنائية و «الكلامية» المدح العربي الكلاسيكي في شكله التقليدي المقنن، أما المدح غير التقليدي فهو غير موجود. الموجود هو درجة أكبر أو أقل من الحرية ومن مهارة وتعبيرية الشعراء في معالجة وترتيب المحاور والصور التقليدية.

جنس الوصف أغنى بكثير من هذه الناحية. فأية مادة أو ظاهرة يمكن أن تكون موضوعاً «للوصف» والمهم هو المحافظة على هذا «الوصف» على مستوى جمالي محدد عن طريق استخدام مفردات منتقاة بشكل صارم من المستوى «المتوسط» دون السماح بدخول مفردات من

المستويين «الرفيع» أو «الوضيع»، وتحديد المعاني ضمن الأطر العادية. ولكن يظل، مع ذلك، عدد مواضيع الوصف محدوداً جداً. فهذه المواضيع قد تكون قصراً أو حديقة أو مرجاً أو تجمعاً مائياً أو نهراً أو جدولاً أو أزهاراً متنوعة (غالباً الورد والسوسن والبنفسج والنرجس واللوتس والأقحوان، وكل واحد من هذه الأنواع له مجموعة محددة من مواد التشبيه)، أو السلاح (الرمح، وأكثر منه ـ السيف، الدرع، الترس والقوس، وعلى حد علمنا لم تكن هذه الأخيرة مادة لقصائد وصف مستقلة، بل كانت تذكر عرضاً) أو الفرس أو كلب الصيد، أو الإبل أو النسر (الغزال والظبي هي شخصيات لشعر الغزل، وربما لذلك، لم يخصص وصف لها بالذات)، كما توجد كاستثناءات نادرة محاور وصف لتمثال من المرمر مثلاً أو لذبابة الخيل (عند ابن حمديس كدليل على مهارته العالية إذ استطاع أن ينثل هذه المادة «الوضيعة» إلى جو الشعر)، أو نافورة الماء أو موقد النار أو الشمعة (خاصة في الشعر الصوفي حيث صار هذا المحور محوراً أساسياً) أو المصباح أو الثمار المتنوعة، وغالباً البرتقال والعنب (الأخير يوصف دائماً تقريباً في الخمريات)، أما الفواكه الأخرى فقلما ذكرت (اليوسف أفندي والإجاص عند ابن خفاجة) ويبدو أن هذا كان يخفض من مستوى القصيدة، شأنه في ذلك شأن ذكر الخضار. كان وصف السماء والشمس والقمر والثريا وكذلك وصف الأجرام والكواكب الأخرى أمراً عادياً بالنسبة لشعر الوصف، وقد كان الكثير من الوصف يبنى على أسماء الكواكب والأجرام («الرامي» و «الأعزل» الخ)، وأيضاً وصف المطر وأحياناً قليلة وصف البرد والثلج (عند ابن حمديس وابن الرومي).

هذه هي مواد الوصف العادية التي تتطابق في الكثير من الجوانب مع مواد المدح، إذ إن مواد المدح تمتدح، بينما مواد الوصف

فتوصف، ولكنها لا توصف فحسب، بل «توصف مادحة». وإذا كان المدح يتغنى بالقوة والقدرة والحكمة والكرم، فإن الوصف هو «مدح لجمال» المادة أو الظاهرة. دور المادح في المدح، يلعبه في الوصف المشاهد الذي هو الشخصية التقليدية الثانية في الوصف. وليس عبثاً أن نرى مثلاً في كل بيت شعر من هذا الجنس كلمات: «قد يبدو لك...» (وبعدها تلي مقارنة) أو «أنت تظن، أن هذا...». الوصف هو مقارنة كبيرة واسعة، ولكي تتم المقارنة يجب وجود فاعل وموضوع.

وفي هذه الحالة الفاعل ليس الشاعر نفسه، بل المشاهد، فالشاعر مجرد ملفت لنظر المشاهد إلى جمال المادة أو الظاهرة التي يصفها. وهذا التوسيع لإطار الشخصيات في الوصف الذي يؤكده لفت النظر يؤدي إلى حيوية هذا الجنس الشعري الكبير بمقارنته مع المدح. غير أن المشاهد في الوصف ليس شخصاً ما محدداً (مع أن الوصف يضم شخصية جماعية «الأصدقاء» الذين يتنادم معهم الشاعر)، بل شخصية ما معممة تتحكم بها مكانة جنس الوصف ضمن تدرج الأجناس الشعرية ـ وهذه الشخصية عادة تكون من «المثقفين الاقطاعيين»، أي أديب يقدر جمال الطبيعة المنتقاة، ومؤهل لتشبيه المواد والظواهر بالمستوى اللائق، بشكل يتجنب معه كلياً كل الانفعالات والصور «الدنيئة».

في الخمريات تتعقد بعض الشيء وتتوسع منظومة الشخصيات التقليدية، والخمريات تعتبر درجة متوسطة بين الوصف والغزل. في الخمريات نجد العناصر التقليدية للوصف (وصف الخمر، والأقداح والزبد الناتج عن خلط الخمر بالماء، وكروم العنب والدنان الخ) من جهة ومن جهة ثانية يظهر في الخمريات توجه نحو «المسرحة» ونحو

إدخال عدد أكبر من الشخصيات (شخصيات تقليدية ومقننة). هذه الشخصيات هي بائعو الخمر (وهم دائماً من الديانات الأخرى - مسيحيون أو زردشتيون أو يهود. انظر أمثلة متعددة على ذلك عند أبي نواس وابن المعتز والأندلسي الغزال وغيرهم)، والأصدقاء المرحون رفاق الشراب.

ومع كل ذلك فإن الخمريات قريبة من الوصف لأن الصور الوصفية هي الغالبة فيها. غير أن صورة الشاعر التقليدية ليست واحدة في الوصف والخمريات. فإذا كان في الأولى محباً للجمال أنيق الذوق يشاطر انطباعاته مشاهداً غير محدد، فإنه في الثانية منادم ماجن «منغمس في الملذات» لا يمكن أن يرده إلى جادة الصواب حتى الشيب الظاهر في رأسه، (وهي صور دائمة)، كما أن الشخصيات الأخرى في هذا النوع مثل صاحب دكان بيع الخمر غير المسلم الخدوم المتملق، الذي يستيقظ في انصاف الليالي على صوت طرق الماجنين الشباب، «ويخضع لرغباتهم» ومحتسي الخمر - الشاب الوسيم (أو الشابة الحسناء) «الذي يشد حزامه على خصره بقوة»، أو الذي «يفك حزامه بسبب السكر» (صورته الدائمة هي «قده (أو قدها) كالغصن الطري فوق تلة الوركين الرملية») هذه الصور هي شخصيات تقليدية. والندماء شركاء الشراب هم دائماً من «الشباب البيض البشرة ذوي الوجوه الشبيهة بالقمر».

في الطرديات الملتصقة بالوصف تصور شخصية الشاعر كفارس مقدام «يخرج قبل الفجر إلى الصيد مع كلب صيد أو صقر أصيل، تكرس القصيدة لوصفهما. كل أشعار ابن المعتز من هذا النوع تقريباً تبدأ بكلمات «قد اغتدي» ومثل هذه البداية نجدها عند بقية الشعراء (أبو

نواس) الذين كتبوا هذا الجنس.

مما قيل أعلاه يصبح سهلاً جداً رسم أطر المنظر الطبيعي التقليدي لشعر الوصف. غالباً ما يكون منظراً ملوناً بألوان خفيفة: الشمس تنير من خلال غشاة الضباب (أو من خلال الغيوم)، الصباح الباكر «حيث يبدو قوس الشمس كالحاجب»، الغروب، عندما تهبط الشمس في مياه الخليج وتلونها بلون الذهب، «ليلة مقمرة تلون ماء دجلة بلون الفضة»، والربيع «الذي يفصح عن وجهه المشع» و «الذي فرش رداءه الأخضر على المروج»، والبستان «حيث اختلط عبق كل الأعشاب العطرة»، وحيث يتجول الهواء «مودعاً أسراره دون كلام عند الأوراق»، أو ينسكب مطر صيفي «فيودع سره صامتاً في الأرض» (الرمادي وغيره)، وحيث تغرد الطيور، أو تتجادل فيما بينها الأزهار، وعادة وردة حمراء وسوسنة بيضاء أو وردة ونرجسة. هناك تشبيه دائم للقمر الغني بالسوار وللنجوم بالأقراط والشمس بالعين المحمرة من كثرة البكاء والنهر بين المروج «بالتطريز الفضي على ثوب أخضر» أو «بالسيف المنحني البراق» (تشبيه مستخدم غالباً)، وثمار اليوسف أفندي أو الإجاص تذكر بخدود الحبيب الشاحبة من الحب، والأشجار التي تتمايل أغصانها مع الريح تشبه «الرايات المرفرفة».

أكبر كمية من الشخصيات توجد في شعر الغزل الذي وصفناه بأنه أكثر أجناس الشعر العربي الكلاسيكي «مسرحية» أو أكثرها محاور. الشخصية الرئيسية هنا هي العاشق (المطابقة لشخصية الشاعر) «شاب نحل بسبب خصمه في الحب» يسكب الدموع باستمرار «يرقب النجوم ليلاً»، وقد قرح الأرق أجفانه، وإذا ما هدأت لوقت ما عذاباته فذلك «لأن طيف الحبيبة قد زاره ليلاً» أو تؤجج «ذكرى المحبوبة» أشواقه

فلينتظر خبراً من المعشوقة ويلومها على جفائها وصدها.

قد تتغير هيئة الشخصية عن طريق إدخال البداية التقليدية «أتاني الشيب وهجرتني المحبوبة»، هذه البداية قد تغير بعض الشيء القصيدة مكسبة إياها طابعاً فكاهياً غير متكلف خفيف.

الشكل الآخر لتكوين الشخصية الرئيسية في الغزل هو ما نجده كثيراً عند بشار وأبي نواس وابن المعتز (قد لا يظهر هذا الشكل في قصيدة مستقلة من قصائد الغزل، بل كأحد محاور القصيدة أو شعر الخمريات)، وهذا الشكل هو شخصية «الماجن» المستسلم لكل أشكال المجون (هذا الشكل من الأشعار حمل أيضاً اسم شعر المجون).

هذان الشكلان لتكوين شخصية «الشاعر العاشق» استخدما بقدرين متساويين.

الشخصية الثانية في شعر الغزل هي «المعشوقة»، شخصية «كليشيهاتية». كما هي في الأمثال التي أوردناها. يمكن تصوير هذه الشخصية كشخصية «شارب الخمر» في الخمريات أو الوصف، وحجم الصور الشعرية هنا متطابق تماماً. ويُعتبر «البُخل في الحب» والقسوة صفات خاصة بالمعشوقة. إذا كانت المحبوبة ميالة للطيبة، فإنها كانت كذلك سابقاً (وإلا فكيف يمكن حشر محور «الذكريات»؟) وإذا كان الحوار هو القوة المحركة في أكثر أشعار الغزل فعند انتفائه (قد ينتفي محور «العتاب المتبادل») يستبدل بمحور «قسوة المحبوبة» الذي يخلق الصدام الضروري لتطوير الحدث.

يبدو لنا أن ظهور شعر الغزل يرتبط ارتباطاً مباشراً بتطور

الملحمة، وربما كان النموذج الأول لهذا الجنس بعض مقاطع الملاحم العاطفية، الشبيهة بما قيل عن ليلى ومجنونها، ولكن ملاحم أقدم بكثير كانت تتضمنها الروايات النثرية، والتي كان يتضمنها كذلك النسيب في القصائد، إذ كانت القصيدة تعتبر جنساً شاملاً (أو متماسكاً). وما يدفع إلى هذا المعنى وجود الشخصية القديمة جداً في شعر الغزل وهي شخصية «المؤدي» الموجودة في حكايات السمر لدى مختلف الشعوب.

هذه الشخصية تحمل صورة «المعيب» و «الرقيب» و «الواشي» أو «الوشاة»، وتوجد في كل أشعار هذا النوع تقريباً. تقف هذه الشخصية، بناء على أهمية وظيفتها بعد الشخصيتين الرئيسيتين، وهي غالباً ما تكون سبب «الفراق» أو «ملاحقة العاشقين» (يظهر هذا بوضوح متميز في غزليات عمر بن أبي ربيعة وابن حمديس البعيد عنه جداً مكانياً وزمنياً). عند هذين الشاعرين قلما يستغني الغزل عندهم عن «الوشاة» و «الرقباء»، وهذه الشخصيات تحمل على عاتقها قدراً كبيراً من موضوع محاور القصيدة. فلولاهم «من كان سيفرق بين العاشقين مع الفجر»، ومن كان «سيشي ويلوم»، ولما كان هناك عتاب متبادل وخيانة و «جفاء» الخ. الشخصيات الأقل أهمية في شعر الغزل التي لا يكون وجودها ضرورياً دائماً هي شخصيات الأصدقاء الذين يشكو إليهم الشاعر عذابات الحب والربع والرسل وصديقات المعشوقة (اللواتي يحاولن إقناعها بأن تكون أقل قسوة مع العاشق).

حوادث شعر الغزل تتطور عادة على خلفية المنظر الطبيعية الليلي حيث «يكحل الأرق جفون العاشق»، وعند أطراف السماء يلتمع برق بعيد. لكن الغزل هو أقل الأنواع إعارة للاهتمام إلى المنظر الطبيعي «بجزئه الوصفي» المتركز حول الشخصيتين الرئيسيتين، أما الشخصيات

الأخرى (الوشاة، والرقباء والصديقات والأصدقاء) فيكتفي شعر الغزل بذكرها، ولا يتوقف الشاعر عند وصفها، مركزاً فقط على الصفة الرئيسية «الحقد» أو «الحسد» للواشي و «بياض البشرة وروعة الصديقات». من أجل شخصية العاشق تستخدم بشكل رئيسي النعوت التي تؤكد معاناته (النحول والهزال والمرض، العيون أو الجفون المحمرة والخدود الغائرة الخ)، أما للمعشوقة فهناك نعوت وتشبيهات معتادة تؤكد على جمالها وقسوتها. قدها كقضيب الخيزران، وأوراكها تلال رملية، أسنان كاللؤلؤ (كالريحان)، رقبة غزال (ظبي)، حواجب كالأقواس ونظرات كالسهام أو نظرة «أحد من السيف» الخ.

في كل أجناس الشعر العربي في العصور الوسطى تلاحظ جدولة أو برمجة للشخصية، ومحاولة إيصالها إلى مؤشر واحد: «العاشق»، «المقدام»، «الماجن»، «المحبوبة»، «الكريم»، «الواشي» الخ.

وقد انعكست جدولة الشخصيات هذه على التصورات حول طبيعة إبداع وشخصية كل شاعر أو كاتب - ناثر. كل واحد منهم اعتبر «ممثلاً لأحد المواضيع المحددة» ولجنس معين التي امتازت شخصية هذا الشاعر بخاصياته، وقد تحول هذا الأخير بسرعة من إنسان عادي إلى «نموذج» (شخصية) لأشعاره.

وهكذا دخل أبو نواس، الشاعر الموهوب المتعدد الأبعاد، دخل إلى فولكلور المدينة كشخصية أسطورية، جسد، في وعي معاصريه، صورة «الماجن الفاسق» بخمرياته. المتنبي، «الشاعر المتهور»، دخل إلى عالم التقاليد الشعرية «كبدوي متوحش شاذ المزاج». وعرف أبو العتاهية كمتنسك على الرغم من أنه كان وسيماً ومحباً للحياة. كانت أحادية الموضوع لدى الشاعر، (وإن كانت هذه الأحادية ليست حقيقية

بل متوهمة) تستخدم كتأكيد للتقليد السائد، إذ إن العسكري قال في «كتاب الصنعتين»: «كان امرؤ القيس أشعر الشعراء، إذا ركب (أي عندما تحدث عن أسفاره ومعاركه وعندما وصف حصانه). والنابغة كان أشعرهم إذا رهب، وزهير - إذا رغب والأعشى - إذا طرب».

(٨٨ - ٢٤)

قد يكون هذا أحياناً من مخلفات الموقف الملحمي القديم من الشعراء، الذين كانت شخصياتهم توضع في مصاف الشخصيات الأسطورية. (كما كان ذلك في الشعر العربي القديم)، لذلك كان بإمكان الشاعر أن يجد نفسه في صف واحد مع «الشخصيات والمواد الذين تركب حول صفاتهم الأمثال وتضرب بهم الأمثلة».

(١٦ - III، ٧)

وهكذا، نرى، أننا إذا وضعنا نصب أعيننا تصنيف الشخصيات حسب كمياتهم في كل جنس وأن نحدد وظائفها في كل من الأجناس الشعرية والنثرية، وأن نوزعها حسب «المواصفات» ودرجة هذه المواصفات فإن بإمكاننا أن نفعل ذلك دون أية صعوبة ضامين إلى هذا التصنيف شخصيات الملحمة الشعرية العربية قبل الإسلام، حيث كل شخصية كانت تجسد عدداً من المواصفات المعينة أو كانت تصويراً شخصانياً لهذه المواصفات.

لقد بقي هؤلاء الأبطال الملحميون يحيون في الأدب العربي في العصور الوسطى، والواقع، أنهم تراجعوا إلى الصفوف الخلفية مخلين المكان للشخصيات الجديدة، وأكثر هذه الشخصيات انتشاراً هي شخصية

مجنون ليلى (وهو في بعض الأوساط على الذي فاق «الميامين» قبل الإسلام)، لكن هذه الشخصيات حصلت في النثر وبوجه الخصوص في «الروايات الشعبية» حياة جديدة، واكتسبت معاني جديدة، كما كان، مثلاً، مع قيس بن زهير وبسطام وعمرو بن معد يكرب والحارث بن ظالم.

ولكن أيجدر هنا أن نتذكر هذه التقليدية والتقنينية في الشخصيات كجانب «سلبي» يقيد ويعيق تطور الأدب؟. نحن نرى أنه لا. ومن الواضح أنه من الصحيح أن ينظر إلى هذه الظاهرة كدرجة من درجات تنميط الظاهرة الضرورية خلال عملية تطوير الأدب. وإذا كان هذا التنميط في الأدب العربي القديم بدائياً، وكانت الصفات المحددة على تماس دائم باسم بطل ما معين من حملة هذه الصفات، فإن الشخصيات في مرحلة الأدب الكلاسيكي العربي الإسلامي تحمل صيغة أكثر تجريدية وتعميماً ونمطية. فالعاشق ليس بالضرورة المجنون أو جميل، بل هو مجرد عاشق، والمحبوبة ليست بالضرورة مطابقة لصورة بثينة أو ليلى، بل هي مجرد امرأة محبوبة.. الخ.

هناك مسألة أخرى: هل الشعر العربي الكلاسيكي انعكاس للواقع؟ وبغض النظر عن سذاجة هذا التساؤل، فإننا نطرحه. إذ إن «تصوير الواقع» يفهم أحياناً في الاستعراب على أنه «الوصف الدقيق» لهذا القصر أو ذلك البستان أو المدينة أو «للطبيعة الأندلسية الرائعة».. الخ، أما شخصية الشاعر، كما سبق وقلنا، تعتبر مطابقة للشخصيات النمطية في خمرياته أو زهدياته أو مدحه أو غزله. مما لا شك فيه أن في إبداع كل واحد من أولئك الشعراء كان يوجد تصوير لنمط الحياة وللتربية وللمنشأ، ولكن ليس من الضروري مشاهدة «تصوير الواقع» في هذا.

فكل أدب، وفي مرحلة من مراحل تطوره يعكس الواقع بشكل يختلف عن غيره. فطبقاً لرؤية الناس في المرحلة المحددة يصاغ الانطباع عن الواقع بصيغة مختلفة ومراحل مختلفة، وإذا كان ما يميز العرب القدماء التقبل المادي الساذج للواقع، فإن تصويره في إبداعهم الكلامي يجب أن يطابق تقبلهم. أما بالنسبة للأدب العربي في القرون الوسطى، من يميزه هو أساس آخر لفهم العالم، هو رؤية العالم في رموز معينة، هو الفهم الميتافيزيقي للعالم، الذي يعبر عنه في الإبداع الأدبي بتوثيق قوانين محددة وكليشيهات معينة سعياً وراء التصوير الثابت الجاهز للواقع في صور معينة، وفي ثبات طباع الشخصيات، وبفضل هذا نجد أمامنا ما يشبه «الأقنعة» المثبتة ليس فقط على وجه كل شخصية، بل كثيراً من الأحيان على وجوه هذا أو ذاك من الشعراء والأدباء. هنا يجب أن نرى خاصية «تصوير الواقع» في الأدب العربي الكلاسيكي.



المراجع باللغة العربيّة

١ - ابن الأثير، الكامل في التاريخ، ١ ـ ١٤، بيروت، د.ت.

٢ - ابن حزم، جمهرة الأنساب، القاهرة، ١٩٤٨.

٣ - ابن حزم، رسائل، مصر، ١٩٥٤.

٤ - ابن حزم، الفصل في الملل والنحل، القاهرة، ١٩٢٩.

٥ - ابن خلكان، وفيات الأعيان، ١ ـ ٢ ج، بولاق، ١٢٩٩ هـ.

٦ - ابن حمديس، ديوان، بيروت، ١٩٦٠.

٧ - ابن خفاجة، ديوان، بيروت، ١٩٦٠.

٨ - ابن الخياط، ديوان، دمشق، ١٩٥٨.

٩ - ابن دحية، المطرب في أشعار أهل المغرب، الخرطوم، ١٩٥٧.

١٠ - ابن رشيق، ديوان، بيروت، ١٩٦١.

١١ ـ ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، بيروت، ١٩٦٢.

١٢ ـ ابن سهل، ديوان، القاهرة، ١٩٢٦.

١٣ ـ ابن سينا، ابن طفيل، السهروردي، حي بن يقظان، القاهرة، ١٩٥٢.

١٤ ـ ابن شهيد، رسالة التوابع والزوابع، بيروت، ١٩٥١.

١٥ ـ ابن طفيل، قصة حي بن يقظان، بيروت، ١٩٥٤.

١٦ ـ ابن عبد ربه، كتاب العقد الفريد، القاهرة، ١٩٥٣.

١٧ ـ ابن عذارى المراكشي، البيان المغرب في أشعار أهل المغرب، بيروت، ١٩٥٠.

١٨ ـ ابن الفارض، ديوان، بيروت، ١٩٦٢.

١٩ ـ ابن قتيبة، كتاب الشعر والشعراء، ١ ـ ٢ ج، القاهرة، ١٩٤٤ ـ ١٩٥٠.

٢٠ ـ ابن قتيبة، كتاب أدب الكاتب، القاهرة، ١٩٢٧.

٢١ ـ ابن قتيبة، كتاب عيون الأخبار، ١ ـ ٤ ج، القاهرة، ١٩٢٥ ـ ١٩٣٠.

٢٢ ـ ابن مسكويه، تجارب الأمم.

٢٣ ـ ابن مسكويه، تهذيب الأخلاق، بيروت، ١٩٦٧.

٢٣ ـ مكرر ابن مسكويه، الحكمة الخالدة، القاهرة، ١٩٥٢.

٢٤ ـ ابن المعتز، ديوان، بيروت، ١٩٦١.

٢٥ ـ ابن المعتز، طبقات الشعراء، القاهرة، ١٩٥٦.

٢٦ ـ ابن المعتز، كتاب البديع.

٢٧ ـ ابن المقفع، الأدب الصغير والأدب الكبير، بيروت، ١٩٦٠.

٢٨ ـ ابن المقفع، كليلة ودمنة، بيروت، ١٨٦١.

٢٩ ـ ابن هانىء الأندلسي، ديوان، بيروت، ١٩٦٤.

٣٠ ـ ابن هانىء الأندلسي، ديوان، مصر، ١٢٧٤ هـ.

٣٠ ـ أبو تمام، الحماسة، القاهرة، ١٩٥١.

٣١ ـ مكرر أبو تمام، ديوان، ١ ـ ٣ ج، القاهرة، ١٩٦٤.

٣٢ ـ أبو حيان الأندلسي، ديوان، بغداد ١٩٦٩.

٣٣ ـ أبو حيان التوحيدي، مثالب الوزيرين، دمشق، ١٩٦٥.

٣٤ ـ أبو حيان التوحيدي، المقابسات، القاهرة، ١٩٣٩.

٣٥ ـ أبو العتاهية، ديوان، مصر، د. ت.

٣٦ ـ أبو العتاهية، ديوان، بيروت، ١٩٦٤.

٣٧ ـ أبو العلاء المعري، كتاب لزوم ما لا يلزم، مصر، د.ت.

٣٨ ـ أبو فراس الحمداني، ديوان، بيروت، ١٩٦١.

٣٩ ـ أبو الفرج الأصفهاني، كتاب الأغاني، ١ ـ ٢٣ ج، القاهرة، ١٩٢٨.

٤٠ ـ أبو الفرج الأصفهاني، مقاتل الطالبيين، القاهرة، ١٣٥٤ هـ.

٤١ ـ أبو نواس، ديوان، بيروت، ١٩٦٢.

٤٢ ـ أبو هفان، أخبار أبي نواس، القاهرة، ١٩٥٤.

٤٣ ـ أخوان الصفا، رسائل، القاهرة، ١٩٢٨.

٤٤ ـ الأصمعي، الأصمعيات، القاهرة، ١٩٥٥.

٤٥ ـ الأعشى، ديوان، بيروت، ١٩٦٠.

٤٦ ـ الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، القاهرة، ١٩٥٩.

٤٧ ـ الآمدي، المؤتلف والمختلف، القاهرة، ١٩٥٤.

٤٨ ـ امرؤ القيس، ديوان، بيروت، ١٩٥٨.

٤٩ ـ أمية بن أبي الصلت الثقفي، ديوان، بيروت، ١٩٣٤.

٥٠ ـ البحتري، الحماسة، بيروت، ١٩١٠.

٥١ ـ البحتري، ديوان، ١ ـ ٣ ج، القاهرة، ١٩٦٥.

٥٢ ـ البحتري، ديوان، مصر، د. ت.

٥٣ ـ بديع الزمان الهمذاني، ديوان، القاهرة، ١٩٠٣.

٥٤ ـ بديع الزمان الهمذاني، مقامات، بيروت، ١٩٥٨.

٥٥ ـ بشار بن برد، ديوان، ١ ـ ٣ ج، القاهرة، ١٩٥٠ ـ ١٩٥٧.

٥٦ ـ الثعالبي، يتيمة الدهر، ١ ـ ٢ ج، القاهرة، ١٩٥٦ ـ ١٩٥٨.

٥٧ ـ الجاحظ، كتاب البخلاء، القاهرة، د. ت.

٥٨ ـ الجاحظ، كتاب البيان والتبيين، ١ ـ ٢ ج، القاهرة، ١٨٩٤.

٥٩ ـ الجاحظ، كتاب التاج في أخلاق الملوك، القاهرة، ١٩١٤.

٦٠ ـ الجاحظ، كتاب تهذيب الحيوان، ١ ـ ٢ ج، القاهرة، ١٩٥٧.

٦١ ـ الجاحظ، كتاب الحيوان، ١ ـ ٧ ج، القاهرة، ١٨٦١ ـ ١٨٦٨.

٦٢ ـ الجاحظ، رسائل، القاهرة، ١٩٣٣.

٦٣ ـ الجاحظ، مجموعة الرسائل، القاهرة، د. ت.

٦٤ ـ جرير، ديوان، بيروت، ١٩٦٤.

٦٥ ـ الجمحي، طبقات فحول الشعراء، القاهرة، ١٩٥٢.

٦٦ ـ جميل بثينة، ديوان، بيروت، ١٩٦١.

٦٧ ـ حاتم الطائي، ديوان، مصر، د. ت.

٦٨ ـ الحصري، زهر الأدب، القاهرة، ١٩٥٣.

٦٩ ـ الخنساء، ديوان، بيروت، ١٨٩٦.

٧٠ ـ الخوارزمي، رسائل، القاهرة، ١٢٧٩ هـ.

٧١ ـ خير الدين الزركلي، الأعلام، القاهرة، ١٩٥٩.

٧٢ ـ الدينوري، أدب الكاتب، القاهرة، ١٩٤٦.

٧٣ ـ ديوان ابن زيدون ورسائله، القاهرة، ١٩٥٧.

٧٤ ـ ديوان الشعر العربي، ١ ـ ٣ ج، مصر، د. ت.

٧٥ ـ ديوان مجنون ليلى، بيروت، ١٨٥٦.

٧٦ ـ ديوان مجنون ليلى، القاهرة، ١٩٦٠.

٧٧ ـ الزجاجي، الأمالي، مصر، ١٩٢٤.

٧٨ ـ زهير، ديوان، بيروت، ١٩٦٠.

٧٩ ـ السموءل، ديوان، بيروت، ١٩٢٠.

٨٠ ـ سيرة عنترة بن شداد، ١ ـ ٨ ج، مصر، د. ت.

٨١ ـ الشريف الرضي، ديوان، بيروت، ١٩٦١.

٨٢ ـ الطرماح الطائي، ديوان، دمشق، ١٩٢٨.

٨٣ ـ عامر بن طفيل، ديوان، بيروت، د. ت.

٨٤ ـ عبد الله بن قيس الرقيات، ديوان، بيروت، ١٩٥٨.

٨٥ ـ عبيد بن الأبرص الأسدي، ديوان، بيروت، ١٩١٣.

٨٦ ـ عروة بن الورد، ديوان، دمشق، ١٩٦٨.

٨٧ ـ العسكري، ديوان المعاني، القاهرة، ١٣٥٢ هـ.

٨٨ ـ العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، القاهرة، د. ت.

٨٩ ـ علقمة الفحل، ديوان، القاهرة، ١٩٥٥.

٩٠ ـ عمر ابن أبي ربيعة، ديوان، بيروت، ١٩٦١.

٩١ ـ عمرو بن كلثوم التغلبي، ديوان، بيروت، د. ت.

٩٢ ـ عنترة بن شداد، ديوان، بيروت، ١٩٥٨.

٩٣ ـ الفرزدق، ديوان، بيروت، ١٩٦٠.

٩٤ ـ القالي، الأمالي، بولاق، ١٣٢٤ هـ.

٩٥ ـ قدامة بن جعفر، كتاب نقد الشعر، ليدن، ١٩٥٦.

٩٦ ـ كثير عزة، ديوان، الجزائر، ١٩٣٠.

٩٧ ـ كعب بن زهير، ديوان، القاهرة، د. ت.

٩٨ ـ كليلة ودمنة، دمشق، ١٩٥٩.

٩٩ ـ الكميت الأسدي، ديوان، ١ ـ ٣ ج، بغداد، ١٩٦٩ ـ ١٩٧٠.

١٠٠ ـ لبيد بن ربيعة العامري، ديوان، بيروت، ١٩٦٦.

١٠١ ـ المبرد، الكامل في الأدب، القاهرة، ١٣٢٤ هـ.

١٠٢ ـ المتنبي، ديوان، بيروت، ١٩٥٨.

١٠٣ ـ المختار من كتاب العقد الفريد لابن عبد ربه، القاهرة، د. ت.

١٠٤ ـ المراكشي، تأريخ الأندلس، القاهرة، د. ت.

١٠٥ ـ المرتضى، الأمالي، القاهرة، ١٩٥٤.

١٠٦ ـ المعلقات العشر، القاهرة، ١٩٥٩.

١٠٧ ـ مهيار الديلمي، ديوان، ١ ـ ٤ ج، القاهرة، ١٩٢٥ ـ ١٩٣١.

١٠٨ ـ النابغة الذبياني، ديوان، بيروت، ١٩٦٠.

١٠٩ ـ النابغة الشيباني، ديوان، القاهرة، د. ت.

١١٠ ـ نوادر جحا وأبي نواس، بيروت، ١٩٥٤.

١١١ ـ النويري شهاب الدين، نهاية الأرب في فنون الأدب، ١ ـ ١٨ ج، القاهرة، ١٩٢٣ ـ ١٩٤٣.

١١٢ ـ ياقوت الرومي، معجم البلدان، ١ ـ ١٠ ج، بيروت، ١٩٥٥.

١١٣ ـ أبو حاقة أحمد، فن المديح وتطوره في الشعر العربي، بيروت، ١٩٦٢.

١١٤ ـ أمين، أحمد، زهر الإسلام، القاهرة، ١٩٥٥ ـ ١٩٥٩.

١١٥ ـ أمين، أحمد، ضحى الإسلام، القاهرة، ١٩٣٣ ـ ١٩٣٥.

١١٥ ـ مكرر ـ بدوي، عبد الرحمن، الأصول اليونانية للنظرية السياسية

في الإسلام، القاهرة ١٩٥٤.

١١٦ ـ خفاجي، محمد عبد المنعم، موقف النقاد من الشعر الجاهلي، القاهرة، ١٩٥٠.

١١٧ ـ خفاجي، محمد عبد المنعم، البناء الفني للقصيدة العربية، القاهرة، ١٩٦٤.

١١٨ ـ خفاجي، محمد عبد المنعم، ابن المعتز وتراثه في الأدب والنقد والبيان، القاهرة، ١٩٤٩.

١١٩ ـ خليف، يوسف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، القاهرة، ١٩٥٩.

١٢٠ ـ الركابي، جودة، الطبيعة في الشعر الأندلسي، دمشق، ١٩٥٩.

١٢١ ـ زكي، أحمد كمال، ابن المعتز، القاهرة، ١٩٦٤.

١٢٢ ـ زيدان جرجي، تأريخ أدب اللغة العربية، القاهرة، ١٩٣٠ ـ ١٩٣٧.

١٢٣ ـ زيدان جرجي، تأريخ التمدن الإسلامي، القاهرة، ١٩٥٠ ـ ١٩٥٨.

١٢٤ ـ سعيد، علي أحمد، ديوان الشعر العربي، بيروت، ١٩٦٤.

١٢٥ ـ شلش، علي، ابن الرومي، بيروت، ١٩٦٠.

١٢٦ ـ شيخو، لويس، شعراء النصرانية في الجاهلية، بيروت، ١٨٩٠.

١٢٧ ـ شيخو، لويس، شعراء النصرانية بعد الإسلام، بيروت، ١٩٢٤.

١٢٨ ـ ضيف، شوقي، بلاغة العرب في الأندلس، القاهرة، ١٩٦٤.

١٢٩ ـ ضيف، شوقي، العصر الجاهلي، القاهرة، ١٩٦٣.

١٣٠ ـ ضيف، شوقي، العصر الإسلامي، القاهرة، ١٩٦٣.

١٣١ ـ ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، القاهرة، ١٩٦٠.

١٣٢ ـ ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه في النثر العربي، بيروت، ١٩٥٦.

١٣٣ ـ طه حسين، في الأدب الجاهلي، القاهرة، ١٩٢٨.

١٣٤ ـ عباس، إحسان، أخبار وتراجم أندلسية، بيروت، ١٩٦٤.

١٣٥ ـ عباس، إحسان، الشريف الرضي، بيروت، ١٩٥٩.

١٣٦ ـ عباس، إحسان، أبو حيان التوحيدي، بيروت، ١٩٥٦.

١٣٧ ـ عبود، مارون، بديع الزمان الهمذاني، بيروت، ١٩٥٤.

١٣٨ ـ الغلاييني، مصطفى، رجال المعلقات العشر، صيدا بيروت، ١٩٦٠.

المراجع باللغات الأوربية

139 - Abdal - Jalil, Breve Histoire de Litterature arabe, Paris, 1947.

140 - Adad M., Le Kitab al - Tarbi wa - I - tadwir d'al - Gahiz, - «Arabica», Leiden, 1966, vol. XIII, cTp. 290 - 310, 1967, vol. XIV, cTp. 32 - 59, 167 - 190, 298 - 319.

141 - Amedroz H., Margoliouth D. S., The Eclipse of the Abbasid Caliphate, Oxford, 1920.

142 - Berge M., Al - Tawhidi et al - Gahiz, - «Arabica», Leiden, 1956, vol. XII, cTp. 188 - 195.

143 - Berge M., Merites respectifs des nations selon le kitab al - Imta wa-1 - mu'annassa d'Abu Hayyan al - Tawhidi (m. en 414/1023), - «Arabica», Leiden, vol. XIX, cTp. 165 - 176.

144 - Biachere R., Al - Hamadani, Paris, 1957.

145 - Biachere R., Histoire de la Litterature arabe des origines a la fin du XV siecle de J. - C., vol. 1 - 111, Paris, 1952 - 1966.

146 - Charles Dominique P., Le systeme ethique d'Ibn al Muqaffa' d'après ses deux epitres dites «al - Sagir» et «al - Ka-

bir», - «Arabica», 1965, Leiden, vol. XII, cTp. 45 - 66.

147 - Dumas Ch., Le Heros de Maqamat de Hariri, Alger, 1917.

148 - Gibb H. A. R., Arabic Literature, 2 nd ed. london, 1963.

149 - Gibb H. A. R., Studies on the Civilization of Islam, Boston, 1962.

150 - De Goeje M. J., Die Arabische Litterature. Berlin - Leipzig, 1906.

151 - Grunebaum G. E. von, The History of the Arabic Litterature, New York, 1950.

152 - Kratchkovsky I., Abu Hanifa ad - Dinaveri, Kitab al - Ahbar at - Tiwal, Leyden, 1912.

153 - Le Strange L., Baghdad during the Abbasid Caliphate, Oxford, 1900.

154 - Nicholson R., A Literary History of the Arabs, Cambridge, 1969.

155 - Pellat Ch., Les esclaves - chanteuses de Gahiz, - « Arabica », Leiden, 1963 vol. X, cTp. 121 - 147.

156 - Pellat Ch., The Life and Works of Jahiz: translations of selected texts. Tr. from the French by D. M. Hawke, Berkeley and Los Angeles, 1969. (The Islamic World Series.)

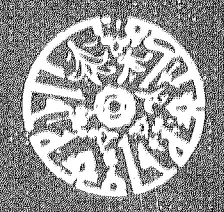
157 - Pellat Ch., Le milieu basrien et la formation de Gahiz, Paris, 1953.

158 - Pellat Ch., Le livre de la couronne de Gahiz, Paris, 1954.

159 - Pellat Ch., Gahiz, le livre des avares, Paris, 1951.

160 - Pellat Ch., Une Risala de Gahiz sur le «snobisme» et l'orgueil, - «Arabica», Leiden, 1967, vol. XIV cTp. 259 - 283.





سعر البيع للطلاب (٦٥) ل.س